

**Das Archiv als Heimat – Die ‚Fantasie Afrika‘ des  
Kunstpatrons Ulli Beier und der Künstlerin  
Georgina Beier**

Katharina Greven

Georgina Beier verstarb am 11. Juli 2021 in Sydney, Australien. Leider konnte ich sie nach der Fertigstellung meiner Arbeit nicht mehr besuchen, um ihr meine Konzepte, Ideen und Eindrücke persönlich vorzustellen und auch zu erklären. Ihre Befürchtung, dass eine bildzentrierte Arbeit vielleicht nicht in der Lage sei, ihr vielschichtiges Werk als Künstlerin und das von zahlreichen Ortswechseln geprägte Leben des Ehepaars Beiers adäquat darzustellen, konnte ich ihr bis zum Schluß nicht nehmen. Ich hoffe aber, dass sie wusste, wie sehr ich sie als Person, Künstlerin und Freundin geschätzt habe und dass ich das mir entgegengebrachte Vertrauen nie missbraucht habe. Durch (m)einen emotionalen, sinnlichen Zugang zu den Bildern aus dem Beier-Archiv habe ich auch versucht dieses Archiv immer wieder zu hinterfragen und somit etablierte Offensichtlichkeiten zu durchbrechen.



## Danksagungen

Die Entstehung dieser Arbeit habe ich vielen Personen zu verdanken.

Zunächst danke ich meinem Betreuer innerhalb der Bayreuth International Graduate School of African Studies (BIGSAS), Herrn Dr. Ulf Vierke, der die vorliegende Arbeit von Anfang an begleitet, in Gesprächen und Kolloquien Inhalte diskutiert und mich auch in kritischen Phasen aufgemuntert hat, meinen beiden Mentoren Frau Prof. Dr. Paola Ivanov und Herrn Prof. Dr. Markus Verne für hilfreichen Diskussionen und Korrekturen sowie Herrn Prof. Dr. Matthias Christen, der mich durch seine Kolloquien immer wieder intellektuell herausgefordert hat.

Zu danken habe ich auch meinen Kolleginnen und Freundinnen der VW-Forschungsgruppe *African Art History and the Formation of a Modern Aesthetic* (2015-2019), namentlich Dr. Nadine Siegert, Lena Naumann, Siegrun Salmanian und Katrin Peters-Klaphake, für kritische Fragen, konstruktive Kritik und emotionale Bildannäherungen und all denen, die mir auf ganz unterschiedlichen Ebenen geholfen haben, sei es durch die Bereitstellung von Archivmaterial, durch Diskussionen, durch Zuhören oder durch Mitlesen, so Hassan Edward Erick, Susanne Gerhard, Sarah Böllinger, Dr. Katharina Fink und Sigrid Horsch-Albert. Christina Heydenreich hat sich dankenswerterweise der gründlichen Endkorrektur angenommen und Jonas Gerhard hat die Bildseiten angefertigt.

Ein ganz besonderer Dank gilt Georgina Beier. Ohne sie hätte ich niemals eine solche enge Bindung zu dem Archivmaterial aufbauen können. Über die Jahre hat sie nicht nur viele Geschichten mit mir geteilt und mich in ihr privates Archiv blicken lassen (und mir die Erlaubnis gege-

ben, einiges davon für meine Arbeit zu verwenden), sondern ist auch zu einer Freundin geworden.

Dank gebührt auch den zahlreichen Forschungs- und Gesprächspartnern aus aller Welt, so Georgina Beiers Söhnen Sebastian und Tunji (Australien), Rowland Abiodun (USA), Nike Monica Okundaye, Doyin Olosun, Muraina Oyelami, Robin und Hugh Campbell, Marc-André Schmachtel, Chriss Aghana Nwobu, Wole Soyinka, Rufus Ogundele, Bruce Onobrakpeya und Yomi Tihamiyu (alle Nigeria), Maimuna Adam und ihrem Vater Yussuf Adam (Mozambik), die mich herzlich bei sich zu Hause aufgenommen haben und mich mit den ‚richtigen‘ Personen bekannt gemacht haben, Ze Luis Tavares (Portugal), der mir nicht nur Einblicke in das Archiv von Pancho Guedes gegeben hat, sondern mit dem ich auch Zugangsmöglichkeiten zu Archiven diskutiert habe, Pedro und Llonka Guedes (Australien und Südafrika) für den regen Austausch und den Zugang zu den Häusern ihres Vaters Pancho Guedes (alle in Portugal), Renate Ahrens, Raphael Chikukwa (beide Zimbabwe) und Jonathan Zilberg (Indonesien), der mir trotz geografischer Distanz mit Rat und Tat zu Seite stand und Peter Doig, der Familie Plocki und John Picton (alle England).

Dem Iwalewahauss danke ich für die Bereitstellung des Archivmaterials, dem *Centre for Black Culture and International Understanding* (CBCIU) für die Erlaubnis, das Fotomaterial zu verwenden sowie dem *National Archives of Zimbabwe* und dem Archiv des *British Museum* für das Material über Frank McEwen.

Die *Bayreuth International Graduate School of African Studies* (BIGSAS) unterstützte mich freundlicherweise mit einem BIGSAS-Stipendium (2012-2014), die Friedrich-Naumann-Stiftung mit einem

Promotionsstipendium (2014-2015) und der DAAD mit einem Reisestipendium (2014), das viele meiner Forschungsaufenthalte ermöglicht hat. Vor allen Dingen danke ich der VW-Stiftung, die mich großzügig im Rahmen des Projektes *African Art History and the Formation of a Modern Aesthetic* (2015-2019) finanziert hat.

Nicht zuletzt danke ich meiner Familie: Meinem Mann Hani Azar und meinen Eltern für die unendliche Geduld, besonders meinem Vater für manchmal mehr als kritische Kommentare und meiner Tochter Lina, die mir beigebracht hat, die Welt mit etwas anderen Augen zu sehen. Ihr ist diese Arbeit gewidmet.

**DAS ARCHIV ALS HEIMAT – DIE ‚FANTASIE AFRIKA‘ DES  
KUNSTPATRONS ULLI BEIER UND DER KÜNSTLERIN GEORGINA  
BEIER**

**DANKSAGUNGEN**

<b>1</b>	<b>EINLEITUNG</b>	<b>2</b>
<b>1.1</b>	<b>Verortung</b>	<b>10</b>
<b>1.2</b>	<b>Forschungslücken und Fragestellung</b>	<b>13</b>
<b>2</b>	<b>THEORETISCHE ÜBERLEGUNGEN</b>	<b>17</b>
<b>2.1</b>	<b>Vom Bilder(an)sammeln</b>	<b>17</b>
<b>2.2</b>	<b>Materielle und mentale Bilder</b>	<b>18</b>
<b>2.3</b>	<b>(Bild)Archive</b>	<b>22</b>
2.3.1	Codierte Geschichte(n)	24
2.3.2	Über Rhizome und Netzwerke	29
<b>2.4</b>	<b>Materieller Fundus und Methodik</b>	<b>36</b>
2.4.1	Das Beier-Archiv	37
2.4.2	Die materiellen Bilder im Archiv der Beiers	38
2.4.3	Wahrnehmungsmethoden	48
2.4.3.1	Über die Ikonologie hinaus	52
<b>3</b>	<b>BILDANNÄHERUNGEN</b>	<b>70</b>
<b>3.1</b>	<b>Die Rolle der Fotografie für Ulli Beier</b>	<b>70</b>

<b>3.2 Die Inszenierung eines Außenseiters</b>	<b>89</b>
3.2.1 Vor-Ikonografische Beschreibung	89
3.2.2 Ikonografische Analyse und ikonologische Interpretation	92
3.2.2.1 Die Freiheit des Außenseiters	92
3.2.2.2 Der Außenseiter als Künstler oder anti-akademische Fantasien	103
3.2.2.3 Von einem, der auszog, ein Bild von sich zu gestalten	107
3.2.2.4 Das Selbstporträt als Reflexion des Selbst	110
3.2.3 Fazit	117
<b>3.3 Das Haus als Ort des Vergessens und der Aneignung</b>	<b>123</b>
3.3.1 Vor-Ikonografische Beschreibung	123
3.3.2 Ikonografische Analyse und ikonologische Interpretation	126
3.3.2.1 Oshogbo – Das (aktive) Vergessen von Bildern	126
3.3.2.2 Ikonoklastische Gesten	133
3.3.2.3 Die Workshops: Das Konzept des ‚modernen Künstlers‘	143
3.3.3 Fazit	158
<b>3.4 Von dominanten Akteuren</b>	<b>179</b>
3.4.1 Vor-Ikonografische Beschreibung	179
3.4.2 Ikonografische Analyse und ikonologische Interpretation	182
3.4.2.1 Bilder und ihre Akteure	182
3.4.2.2 Ausdrucksformen der Moderne	190
3.4.3 Fazit	198
<b>3.5 Ein ideologischer Modernismus</b>	<b>202</b>
3.5.1 Vor-Ikonografische Beschreibung	202
3.5.2 Ikonografische Analyse und ikonologische Interpretation	205
3.5.2.1 Tradition und Freiheit – Eine paradoxe Verbindung?	205
3.5.2.2 Der Schildermaler als ‚moderner Künstler‘	208

3.5.2.3	Die Negritude	210
3.5.2.4	Politischer Idealismus	216
3.5.3	Fazit	224
<b>3.6</b>	<b>Zwischen Nähe und Distanz – Das Antiquitätenmuseum</b>	<b>229</b>
3.6.1	Vor-Ikonografische Beschreibung	229
3.6.2	Ikonografische Analyse und ikonologische Interpretation	233
3.6.2.1	Verlorene Körper	233
3.6.2.2	Das Museum als Zufluchtsort?	241
3.6.2.3	Kontaktpunkte	246
3.6.3	Fazit	248
<b>3.7</b>	<b>Das eigene Denkmal</b>	<b>254</b>
3.7.1	Vor-Ikonografische Beschreibung	254
3.7.2	Ikonografische Analyse und ikonologische Interpretation	257
3.7.2.1	Das Iwalewaha	257
3.7.2.2	Das Museum als Kontaktzone	260
3.7.2.3	Die Verwirklichung der Kontaktzone	266
3.7.2.4	Der eigene Blick	272
3.7.3	Fazit	277
<b>3.8</b>	<b>Das Bedürfnis nach Gestaltung</b>	<b>285</b>
3.8.1	Vor-Ikonografische Beschreibung	285
3.8.2	Ikonografische Analyse und ikonologische Interpretation	289
3.8.2.1	Positionierungen	289
3.8.2.2	Architektur als Ideologie	293
3.8.2.3	Raumgestaltung	297
3.8.3	Fazit	304
<b>3.9</b>	<b>Neue alte Heimat</b>	<b>321</b>
3.9.1	Vor-Ikonografische Beschreibung	321

3.9.2	Ikonografische Analyse und ikonologische Interpretation	327
3.9.2.1	Wiederholungen I	327
3.9.2.2	Inneneinrichtungen	337
3.9.2.3	Wiederholungen II	344
3.9.3	Fazit	347
<b>3.10</b>	<b>Eine Bildentfernung</b>	<b>359</b>
3.10.1	Vor-Ikonografische Beschreibung	359
3.10.2	Wenn Bilder bleiben	360
<b>3.11</b>	<b>Der Ulli Beier-Schrein</b>	<b>363</b>
3.11.1	Vor-Ikonografische Beschreibung	363
3.11.2	Ikonographische Analyse und ikonologische Interpretation	383
3.11.2.1	Erinnerungsmedien	383
3.11.2.2	Nostalgie als Verlustbewältigung	389
3.11.3	Fazit	395
<b>4</b>	<b>Das Archiv als Heimat</b>	<b>417</b>
<b>4.1</b>	<b>„Fantasie Afrika“</b>	<b>428</b>
<b>4.2</b>	<b>Westliche Kunstpatronage in Afrika – ein Zeitphänomen</b>	<b>432</b>
4.2.1	Von westlichen Codierungen	434
4.2.2	Kunstpatronage nach dem zweiten Weltkrieg	438
4.3.2.1	Pancho Guedes – Ein Ort der Möglichkeiten	439
4.3.2.2	Frank McEwen – Die Erfindung einer Tradition	446
<b>5</b>	<b>SCHLUSSBEMERKUNGEN</b>	<b>471</b>
<b>6</b>	<b>ANHÄNGE</b>	<b>477</b>
<b>6.1</b>	<b>Anhang 1: Biografie Ulli Beier</b>	<b>477</b>

<b>6.2</b>	<b>Anhang 2: Biografie Georgina Beier</b>	<b>487</b>
<b>7</b>	<b>QUELLENVERZEICHNIS</b>	<b>493</b>
<b>7.1</b>	<b>Literatur</b>	<b>493</b>
<b>7.2</b>	<b>Archivquellen</b>	<b>537</b>
<b>7.3</b>	<b>Abbildungsverzeichnis</b>	<b>541</b>





Abb. 1.1

## 1 Einleitung

„The image is a mediated truth, hovering between reality and fantasy.“  
(Bawden 2013, 105)

Auf der Fotografie sieht mich ein Affe an, eine Meerkatze. Die Aufnahme entspricht einem klassischen Porträt: Der Kopf ist in der Mitte, die großen Augen befinden sich im oberen Drittel des Bildes. Die Kamera ist auf das Gesicht des Tieres scharf gestellt; sein Körper und der Hintergrund sind unscharf. Der Affe erscheint nicht ängstlich, sondern blickt ruhig und erwartungsvoll in die Kamera. Bei genauerem Hinsehen erkennt man, dass sich der Fotograf in den Augen des Tieres spiegelt. Der Fotograf ist der Kunstpatron Ulli Beier (1922-2011), der 1950 nach Nigeria auswanderte und dort zusammen mit seiner zweiten Frau, der Künstlerin Georgina Beier (\*1938), seine Heimat fand und gestaltete<sup>1</sup>.

Die Fotografie enthält vieles von dem, was ich im Folgenden durch Annäherungen an Bilder aus dem umfangreichen Archiv der Beiers, das sich seit dem Jahr 2012 im Iwalewaha in Bayreuth befindet, aufzeigen werde. Das Foto steht für die Selbstinszenierung eines Mannes, der sich in einer ihm anfangs unbekannten Gegend verortet und die lokale Gemeinschaft<sup>2</sup> mit ihren Lebensentwürfen angenommen hat, der seine unmittelbare Umgebung dokumentierte, anfangs als Fremder mit einer gewissen Distanz, und der vor Ort akzeptiert und integriert wurde. Der Affe, die

---

<sup>1</sup> Für eine Übersicht der Biografien von U. und G. Beier mit einem Schwerpunkt auf den Jahren vor Nigeria, siehe Anhang 1 und 2.

<sup>2</sup> Ich verwende hier den Begriff der ‚Gemeinschaft‘, als etwas, das organisch gewachsen ist und über verschiedene Parameter (z. B. Sprache) definiert wird (Anderson 1996).

Meerkatze Oskar<sup>3</sup> – Meerkatzen bevölkern auch die Wälder um Oshogbo, eine Stadt im Südwesten Nigerias, in der die Beiers lange Zeit lebten und die ausschlaggebend für ihre Heimatgestaltung war – lebte im Hause der Beiers.

Affen sind für die Gemeinschaft der Yoruba<sup>4</sup>, mit der sich die Beiers verbunden fühlten (s. u. a. 3.11), von besonderer Bedeutung und kommen nicht nur in der Namensgebung der Yoruba vor (die dann mit spezifischen Zuschreibungen der Affen verknüpft ist), sondern auch in ihrer Mythologie (Olateju 2005; Abiodun 2014). Oskar steht hier für die Sehnsucht der Beiers, Teil dieser Gemeinschaft zu sein. Der Affe, der sich augenscheinlich hat aufnehmen lassen, ohne misstrauisch oder aggressiv zu reagieren, belegt eine zum Zeitpunkt der Aufnahme bereits vorhandenen Nähe von U. Beier nicht nur zu dem Tier, sondern auch zu der neuen Umgebung.

U. und G. Beier kamen 1950 und 1959 nach Nigeria zu einer Zeit, in der der Kulturpessimismus des 20. Jahrhunderts im Westen<sup>5</sup> die Frage nach alternativen Lebensformen aufwarf. Afrika als Projektionsfläche für Fan-

---

<sup>3</sup> G. Beier. Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 11. Dezember 2013 (Aufnahme #1, 07:35 min. ff). Über Oskar und weitere Affen gibt es zwei Fotoalben im privaten Besitz von G. Beier. Die beschriebene Aufnahme hängt in der Küche in Sydney, Australien, der letzten Residenz von G. Beier (Abb. 1.2).

<sup>4</sup> Die Yoruba sind eine Gemeinschaft vorwiegend im Südwesten Nigerias, die u. a. durch Sprache, Religion, Mythologie und Konzepte vereint ist. Yoruba bezieht sich sowohl auf die Menschen, als auch ihre Sprache.

<sup>5</sup> Der ‚Westen‘ und ‚westlich‘ sind vereinheitlichende Begriffe, mit denen ganz heterogene und komplexe Gemeinschaften bezeichnet werden. In der vorliegenden Arbeit verwende ich diese Begriffe für Europa und Nordamerika, da sie eine bestimmte Einstellung gegenüber Regionen außerhalb dieser Gegenden verdeutlichen sollen. Auf ähnliche Art und Weise werden auch die Begriffe ‚Afrika‘ oder ‚afrikanisch‘ verallgemeinernd gebraucht, die einen gesamten Kontinent mit ganz unterschiedlichen ästhetischen Konzepten und Geschichten kultureller Praktiken zusammenfassen einschließlich einer Idee von einem Kontinent, die über Jahrhunderte von westlichen Vorstellungen geprägt wurde.

tasien und Sehnsüchte war deshalb auch für europäische Kunstpatroninnen und Kunstpatrone<sup>6</sup> der Moderne<sup>7</sup> eine reizvolle Möglichkeit, diese Sehnsüchte zu verwirklichen. Ich werde im Folgenden diese Epoche mit Blick auf Europa betrachten (s. dazu 3.2, 3.3, 3.4, 3.5), nicht weil dieses erneut Bezugspunkt für eine normierende Kunstepoche sein soll, sondern weil sich die dort entwickelten Diskurse maßgeblich auf das Kunstverständnis von U. und zum Teil auch auf das Kunstverständnis von G. Beier ausgewirkt haben.

Kunstpatronage war und ist in Europa (s. Baxandall 1988), aber auch auf dem afrikanischen Kontinent eine bekannte und zum Teil gut dokumentierte Praxis (Perani und Wolff 1999; Förster und Kasfir 2013). Wenn ich im Folgenden von ‚Kunstpatron‘ oder ‚Kunstpatronin‘ spreche, verstehe ich darunter jemanden, der es ermöglicht, dass Kunst bzw. Kunstobjekte, also Bilder im weitesten Sinne produziert werden können, sei es durch finanzielle Zuwendungen, Bereitstellung von Räumlichkeiten oder auch durch Dialoge mit den Kunstschaaffenden (Perani und Wolff 1999; s. auch 4.2). Der Kunstpatron und die Kunstpatronin kaufen und sammeln nicht nur Kunstwerke, sondern machen sie auch auf einem größeren Kunstmarkt sichtbar. Die Beziehungen zwischen Kunstpatronen und Kunstpatroninnen waren und sind aber durchaus sehr ambivalent (Förster und Kasfir 2013).

Die Zeit, in der U. Beier als Kunstpatron und G. Beier als Künstlerin und spätere Kunstpatronin wirkten, war von den Unabhängigkeitsbestrebun-

---

<sup>6</sup> Im Folgenden werden die weibliche und die männliche Form ausgeschrieben; wird nur eine der Formen genannt, sind auch nur Männer oder Frauen gemeint.

<sup>7</sup> Eine Periode, die ich hier auf die 1920er bis 1980er Jahre eingrenze (s. 3.4.2.2). Siehe dazu u. a. Deliss 1995; Hug 1997; Grabski-Ochsner 1997; Enwezor 2001; Ogbecchie 2008; Hassan 2010; Salami und Blackmun-Visonà 2013.

gen afrikanischer Staaten geprägt. Ihre Art von Kunstpatronage war also ein Zeitphänomen; sie wurde damals in verschiedenen Ländern Afrikas in ähnlicher Form ebenfalls von westlichen Einwanderern betrieben. Diese kamen unter anderem auch deshalb nach Afrika – die Wahl des Landes erfolgte oft zufällig oder hatte koloniale Hintergründe –, um eine neue Heimat zu suchen, in der sie sich selbst neu erfinden und die sie (mit)gestalten konnten (s. 4.2).

Der Begriff ‚Heimat‘ ist problematisch. Besonders im späten 19. Jhdt. wurde Heimat als Gegenbegriff zur Fremde verwendet und entwickelte sich Anfang des 20. Jhdt. in Deutschland zu einer spezifischen Idee, die Heimat als einen unberührten Ort jenseits der ‚in Bewegung geratenen Welt‘ ansah, aber durch ihre scheinbar unpolitische Ausrichtung höchst politisch wurde (s. Bausinger 1986, 80). Die zu beschützende und bewahrende Heimat wurde besonders während des Nationalsozialismus mit ‚Vaterland‘ gleichgesetzt, der damit das Fremde, die Nicht-Arier, ausschloss<sup>8</sup>. Nach dem zweiten Weltkrieg bezog sich der Heimatbegriff nicht mehr auf das ‚Vaterland‘ als Staat, sondern hatte vielmehr mit der unmittelbaren Umgebung und den „alltäglichen Lebensmöglichkeiten zu tun“ (Bausinger 1986, 88). Ich verstehe Heimat als einen Ort der Zugehörigkeit und Vertrautheit. Sie ist eine geistige Zuordnung zu einer bestimmten Umwelt, die sich in einem sozialen Umfeld individuell äußert (Egger 2014) und ein Idealzustand, nach dessen Verwirklichung wir streben, der aber als utopischer Entwurf bestehen bleibt (Bloch 1977). Heimat kann sich, basierend auf dem Gefühl der Zugehörigkeit, aus Erinne-

---

<sup>8</sup> Für eine ausführliche „Begriffsgeschichte als Problemgeschichte“ (Bausinger 1986, 76) siehe Bausinger (1986), Günter und Sebald (1987), Neumeyer (1992), Klein (2014) und Egger (2014).

rungen<sup>9</sup> speisen, selbst wenn der Ort als physische Realität nicht mehr vorhanden ist (Bausinger 1990). Ich bin mir bewusst, dass der Begriff weiterhin ältere Bedeutungen mit sich trägt, besonders in Bezug auf die Ausgrenzung von ‚Anderen‘, doch scheint mir hier der Aspekt einer gemeinsam gestalteten Heimat zentral, denn so sehr ich mich in meiner Arbeit auf die Beiers konzentriere, ihre Art der Heimatgestaltung war nur mit Hilfe anderer Akteure möglich.

„Heimat und offene Gesellschaft schließen sich nicht mehr aus: Heimat als Aneignung und Umbau gemeinsam mit anderen, Heimat als selbst geschaffene kleine Welt, die Verhaltenssicherheit gibt, Heimat als menschlich gestaltete Umwelt.“ (Bausinger 1986, 88).

Die damaligen Kunstpatroninnen und Kunstpatroninnen machten sich besonders durch ihre formelle und informelle Kunstvermittlung einen Namen und beteiligten sich aktiv am Aufbau kultureller Szenen in ihrer Wahlheimat. Ihre aktive Gestaltung vor Ort war geprägt von einem nostalgischen Blick auf ein in Europa konstruiertes Afrikabild und von der Sehnsucht nach einem vom Westen unbeeinflussten Ort, der ihnen die Hoffnung gab, sich aus einem Nachkriegseuropa lösen und sich in einer ihnen fremden Umgebung neu positionieren zu können (s. u. a. Clifford 1981; Pollig 1987; Rosaldo 1989; Zantop 1999; Minturn 2004). Viele

---

<sup>9</sup> Erinnerungen verstehe ich i. S. von A. Assmann (2006). Sie sind perspektivisch und damit individuell; sie sind aber auch sozial gestützt und vernetzt mit Erinnerungen anderer und können damit gemeinschaftsbildend wirken; sie sind fragmentarisch und somit begrenzt; sie sind flüchtig und können daher schwinden; ihre Relevanz und Bewertung kann sich ändern. Erinnerungen, die an Erzählungen oder auch an ein Material gebunden sind (s. 3.11.), sind am besten konserviert. Doch auch hier gibt es einen zeitlichen Rahmen: „[...] mit dem Ableben des Trägers lösen sie sich notwendig wieder auf“ (A. Assmann 2006, 25). Zu den ‚Medien des Gedächtnisses‘, also den Hilfsmitteln und Stützen der Erinnerung, siehe A. Assmann et al. (1998).

dieser Kunstpatrone hinterließen Archive, also rhizomatische Anordnungen von Bildern (s. 2.3). Das gilt auch für die Beiers, die im Laufe der Jahre ein umfangreiches Archiv angelegt haben, das heute zumindest in Teilen der Öffentlichkeit zugänglich ist.

Dieses Archiv sowie meine Annäherung an einige ausgewählte Bilder aus diesem Archiv werden die Suche der Beiers nach einer Heimat belegen und aufzeigen, dass auch die Beiers ein codiertes Bild von Afrika hatten und zeigen, wie sehr dieses Bild – eine Mischung aus Realität und Fantasie, Selbstinszenierung und Nostalgie – mit der eigenen Person verbunden war. Das Archiv belegt ganz offensichtlich eine Heimatsuche, die u. a. einerseits traditionale<sup>10</sup> Bilder vor Ort bewahren wollte, andererseits aber auch eine neue Bildsprache förderte (s. 3.3.2). Besonders in Workshops trafen sich Gruppen von akademisch ungeschulten Personen und kulturelle Außenseiter, z. B. auch Künstlerinnen oder Künstler aus Europa, um eine Zeit lang zusammenzuarbeiten und eigene Formen der Kommunikation zu entwickeln (Förster und Kasfir 2013; Okeke-Agulu 2013, 2015). Die Forderung nach aktiver Aneignung<sup>11</sup> des kulturellen Umfelds ging einher mit der Suche nach einer Heimat, die sie vor Ort zu verwirklichen hofften. Ihre Suche glich in ihren Augen der Suche der

---

<sup>10</sup> „Traditional“ verstehe ich hier als Abgrenzung von „modern“ im Sinne U. Beiers, der damit eine Distanzierung von normativen Vorgaben der Gemeinschaft verstand. Es ging ihm dabei um ein intuitives Arbeiten, auch mit neuen Materialien, ohne dass die Arbeiten eine vorgegebene Rolle in der Gesellschaft einnehmen mussten. Traditionale Bilder hingegen waren und sind in einer Alltagskultur verhaftet und erfüllen soziale Vorgaben.

<sup>11</sup> Aneignung verwende ich hier als Ausdruck für einen kreativen Prozess, in dem Bilder angenommen und verändert, oder auch bis zur vollständigen Unkenntnis zerstört werden, um Platz für neue Bilder zu schaffen. Der Prozess vereint *agency* (i. S. von Handlungsmacht), Kreativität und Selbstbewusstsein des Herstellers, welcher sich im Laufe des Aneignungsprozesses herauskristallisiert und oft zu einer völligen Neuschöpfung führt. Vgl. dazu auch die Ausführungen Becks zu den Aneignungen und kreativen Veränderungen der Lastwagen im Sudan (Beck 2009).

lokalen Bevölkerung nach einer postkolonialen Identität und schien somit mit dieser einen schicksalhaften Verbund zu stiften (s. 4.2)<sup>12</sup>.

Der hier nur kurz skizzierte spezifische Zeitgeist und die Aneignung der Umgebung durch aktive Gestaltung – u. a. durch eigene künstlerische Produktionen vor Ort, wie dies auch der Künstler und Kunstpatron Pancho Guedes tat, ein Zeitgenosse und Freund der Beiers (s. 4.3.2.1) – führten bei den Beiers dazu, dass sie Nigeria, vor allem Oshogbo, als ihre Heimat betrachteten und besonders im Nachhinein, so in späteren Publikationen und Biografien, die oft in enger Zusammenarbeit mit ihnen geschrieben wurden (G. Beier 2001b; Ogundele 2003), ihre schicksalhafte Verbundenheit mit dem Land und den Gemeinschaften vor Ort konstruierten. Hier entwickelten sie zudem Konzepte und Ideen, die sie später auch an anderen Orten zu verwirklichen suchten (s. 4). Noch bis ins hohe Alter blickte Georgina Beier nostalgisch auf Oshogbo, ihre ‚erste Heimat‘ (Egger 2014), zurück, also auf den Ort, zu dem sie offenbar die meisten emotionalen Bindungen aufgebaut hatte.

Meine Bildannäherungen werden aber nicht nur die Heimatsuche der Beiers zeigen, ihr Ankommen in der neuen Heimat, und ihr Bestreben die eigene Rolle und Bedeutung für sich und die Nachwelt festzuhalten, sondern werden auch ihre Codierungen – sich stetig ändernde Regeln und Zeichen, in und mit denen sich ein Mensch bewegt (Deleuze und Guattari 1992; Deleuze 1995) – und damit ihre Identität<sup>13</sup> offenlegen:

---

<sup>12</sup> Ich unterscheide zwischen ‚postkolonial‘ im zeitlichen Sinne, also die Periode nach der Unabhängigkeit, und ‚postkolonial‘ im epistemologischen Sinne, also die Einstellung gegenüber der Kolonialzeit und ihren Nachwirkungen. Hier ist ‚postkolonial‘ zeitlich zu verstehen.

<sup>13</sup> Identität als ein integraler Teil von Leben und Lebenskonstruktionen wird in der Arbeit vorausgesetzt und als Prozess verstanden: „[...] Identity as a ‚production‘,



„We live not in stable states, with fixed identities, but experimental – *en passage* between different narratives and worldviews, as well as different modes of being – participants and observers, in relation to others and yet alone, physically grounded yet lost in thought, filled with life yet bound to die, looking back and looking forward.“ (Jackson und Piette 2015, 9-10)

Auch die aktive Gestaltung der Beier (i. S. Blochs) vor Ort war zunächst von einem nostalgischen Afrikabild geprägt und von der Sehnsucht geleitet, einen vom Westen unbeeinflussten Ort zu finden. Ich spreche von einer ‚Fantasie Afrika‘ (s. 4.1), die sich im Laufe der Zeit veränderte, einem schöpferischen Akt, der kreativ und zukunftsorientiert war, und die in der Realität und im eigenen Bewusstsein verankert war. U. und G. Beier kamen mit einer codierten Wahrnehmung nach Nigeria, die besonders bei U. Beier geprägt war durch Diskurse in Europa (z. B. der Negritude). Einem Scheitern an ihrem Bild von Afrika begegneten sie, indem sie ihr Umfeld aktiv nach ihren eigenen Vorstellungen gestalteten. Dies geschah natürlich in Zusammenarbeit mit ganz unterschiedlichen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren (s. u. a. Latour 2005), die wiederum ihre ‚Fantasie Afrika‘ und damit ihre Codierungen maßgeblich beeinflussten und veränderten.

---

which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation.“ (Hall 1990, 222)

## 1.1 Verortung

Ich verorte mich mit der vorliegenden Arbeit in den Bildwissenschaften, die sich interdisziplinär mit dem Phänomen Bild auseinandersetzen<sup>14</sup>. Spätestens seit dem *Iconic Turn* (Mitchell 1994; Boehm 2006) – der Hinwendung zum Bild und der veränderten Wahrnehmung der Bilder – in den 1990er Jahren wird der Begriff Bildwissenschaft verwendet, der sich interdisziplinär mit unterschiedlichen Bildproduktionen und Bildbegriffen auseinandersetzt (s. u. a. Mitchell 1994; Belting 2001; Boehm 2006, 2007; Bredekamp 1997, 2013; Sachs-Hombach 2003; Maar und Burda 2004; Hornuff 2012). Ausgangs- und Bezugspunkt ist das Bild in seiner unterschiedlichen Materialität. Die damit verbundenen medialen Eigenschaften bestimmen, wie sich Material und Subjekt zueinander verhalten; diese sind für meine Bildannäherungen von zentraler Bedeutung. Ich verwende den Begriff ‚Annäherung‘, da ich dadurch den Prozess verdeutlichen will, den ich während meiner Beschäftigung mit den Bildern und dem Schreiben darüber durchlaufen habe, nämlich das Wahrnehmen der Bilder auf unterschiedlichen Ebenen, das näher Hinschauen, das Anfassen und auch das wieder Weglegen (s. 2.4.3).

Das Bild in seinen unterschiedlichen medialen Ausführungen (Mitchell 1994, 2007, 2009; Belting 2001; Schulz 2005) ist in verschiedene Diskurse eingebettet, die ich im Laufe meiner Studiengänge (besonders während meiner Zeit an der Kunstakademie Düsseldorf und während meines Studiums in Bayreuth) mit Kolleginnen und Kollegen in Kolloquien und auf Tagungen diskutiert habe. Im Folgenden möchte ich vor allen Dingen

---

<sup>14</sup> Die Literatur zu diesem Thema ist so umfangreich, dass ich an dieser Stelle nur den umfassenden und aktuellen Sammelband von Günzel und Mersch (2014) erwähne.

mein eigenes Arbeiten mit Bildern verdeutlichen, das die klassische Ikonologie, also die Beschreibung und Analyse eines Bildes (Panofsky 1979b), um den Versuch, das Bild allumfassend zu begreifen, erweitert (s. 2.4.3).

Von besonderer Bedeutung sind für mich die Arbeiten von Bredekamp (2013) und Belting (2001), die mit ihren Bilddefinitionen meinen Vorstellungen vom Bild gerecht werden. Während Bredekamp als Bild all das ansieht, was ein Minimum an menschlicher Bearbeitung aufweist (Bredekamp 2013), versteht Belting das Bild als etwas Anthropologisches, als etwas, was im Menschen angelegt ist, und umfasst damit materielle und mentale Bilder (Belting 2001). Bredekamp entfernt sich in *Der Bildakt* von einer sehr rationalen Bildwissenschaft (Bredekamp 2005) und entwickelt ein fast mythologisches Bildverständnis, indem er dem Bild eine vom Betrachter unabhängige Macht zuspricht. Diese *agency*, also eine Handlungsmacht der Bilder (Gell 1998), ist für meinen Umgang mit dem Material von zentraler Bedeutung. Ich werde immer wieder die Handlungsmacht von unterschiedlichen Akteuren aufgreifen, ähnlich der Akteur-Netzwerk-Theorie, die sowohl Objekten und demnach Bildern im weitesten Sinne als auch Personen *agency* zuspricht (s. u. a. Gell 1998; Latour 2002a; 2005; Gosden 2005; Belliger und Krieger 2006; Hoskins 2006; Cressman 2009; Byrne et al. 2011). Dadurch, dass ich mich primär auf U. und G. Beier konzentrieren werde, sind andere Akteure nicht immer ersichtlich, doch möchte ich an dieser Stelle besonders die verschiedenen Künstlerinnen und Künstler und ihre Werke hervorheben, die maßgeblich auf das Archiv der Beiers eingewirkt haben. Das Archiv wiederum manifestiert die verschiedenen *agencies*, die auch in Abhän-

gigkeit von meiner eigenen Codierung, im Archiv sichtbar werden, aber auch verborgen bleiben können (s. 3.4).

Das Archiv ist eine Verdichtung von materiellen und mentalen Bildproduktionen, die sich rhizomatisch und je nach Wahrnehmung anders anordnen (Deleuze und Guattari 1992). Ihm liegen Codierungen zugrunde, die eine Wissens(an)ordnung rekonstruieren und fragmentarisch Geschichte wiedergeben (Ebeling und Günzel 2009; Horstmann und Kopp 2010). In einem Rhizom, eine nicht-hierarchische Form von Wissensanordnung, in der Verbindungen jederzeit aufgenommen und unterbrochen werden können, bilden sich Plateaus, also Verdichtungen von Codierungen, wie z. B. das Beier-Archiv und meine ausgewählten Bilder. Verschiebungen der Verbindungen, also das Auflösen von Plateaus, finden nebeneinander statt, Bilder verschwinden nicht, sondern existieren nebeneinander in einer anderen Anordnung, die sich jederzeit wieder ändern kann. Ich bin vor allem an den Codierungen der Beiers, an der Sichtbarkeit ihrer Diskurse (Foucault 2015) und an dem emotionalen Unterbau ihres Archivs interessiert und versuche dies anhand von Fotografien, deren Auswahl wiederum meine eigenen Codierungen offenlegen, aufzuzeigen (Deleuze 1995).

Trotz meiner weitgefassten Bilddefinition habe ich mich letztlich auf Fotografien im Archiv beschränkt, die den codierten und fragmentarischen Blick von U. Beier, als Fotograf (G. Beier fotografierte nicht) wiedergeben (2.4.2). Die Fotografie als ‚Beweismittel‘ der eigenen Existenz, der vermeintlich objektiven Dokumentation (s. u. a. Hartmann et al. 1998; Edwards 2001, 2003; Eileraas 2003; Poole 2005) erscheint hier fotobiografisch (Christen 2019). Zusammen mit Texten, Filmen, Dokumenten und weiteren Bildern im Archiv erzählen sie eine Lebensge-

schichte, die im Falle der Beiers in weiten Teilen und vor allen Dingen im Nachhinein inszeniert wurde, die jedoch auch Einblicke geben in eine weniger kontrollierte Heimatsuche und damit in eine Suche nach einer Identität.

In meinen Bildannäherungen erweitere ich die klassische Ikonologie (Panofsky 1979a, 1979b) im Sinne von Warburg (s. dazu Treml et al. 2010) und Didi-Hubermann (2000), und versuche, die Fotografien allumfassend, mit allen Sinnen wahrzunehmen. Dazu war es nicht nur notwendig das Archiv zu sichten, um die Bilder in einen Kontext einzuordnen, sondern auch Gespräche, Interviews und Bildbesprechungen mit G. Beier, mit Zeitgenossinnen und Zeitgenossen der Beiers sowie mit Kolleginnen und Kollegen zu führen. Dabei war oft das Material, also der Papierabzug, als haptisches und visuelles Erlebnis wichtig, denn es löste bei den Gesprächspartnerinnen und Gesprächspartnern Reaktionen aus und weckte Erinnerungen. Das gab mir die Möglichkeit, das Bild aus unterschiedlichen Sichtweisen zu betrachten und somit meine eigenen Codierungen zu hinterfragen (vgl. dazu Edwards 2010).

## **1.2 Forschungslücken und Fragestellung**

U. Beier ist als Kunstpatron bekannt, G. Beier als Künstlerin. Doch ist ihr Archiv erst in den letzten Jahren (ab 2012) im Iwalewahauss erfasst und in seiner fragmentarischen Fülle wahrgenommen worden. Die Tatsache, dass ich in den letzten Jahren einen geradezu privilegierten Zugang zu diesem Archiv hatte, hat mir einen besonders detaillierten Blick ermög-

licht<sup>15</sup>. Einzelne Fotografien aus dem Archiv wurden bereits publiziert und zur Illustration und Dokumentation von Veranstaltungen oder zur Veranschaulichung der Sammlung verwendet (s. u. a. Ogundele 2003; Okeke-Agulu 2013, 2015). Auch U. Beier hat in eigenen Publikationen Bilder aus dem Archiv verwendet. Doch auch hier ist das Bild stets schmückendes Beiwerk und nicht Hauptakteur.

Meine Arbeit mit den Fotografien sowie das Annähern an deren Inhalt, an die Geschichten dahinter und an die damit verbundenen Emotionen, ermöglichten mir, nicht nur etablierte Offensichtlichkeiten darzulegen (Stoler 2009), sondern auch den emotionalen Unterbau, die Heimatsuche und die Gestaltung der neuen Heimat, die sich im Archiv manifestiert haben, freizulegen und zusammen mit vielen Akteuren die eigenen festgefahrenen Codierungen und dominanten Wahrnehmungen zu hinterfragen. Anders als die schriftlichen Dokumente, die bereits als Archivmaterial unterschiedliche Ebenen an Überarbeitungen aufweisen, erschienen mir die Fotografien der direktere Zugang zu den Beiers, da sie in ihrer Fülle weniger kontrolliert sind (s. 2.4.2). Ich bin der Meinung, dass Archive mit ihren mentalen und materiellen Bildern auch als Orte einer individuell konstruierten Heimat angesehen und damit sogar zu ideellen und unveränderlichen Sehnsuchtsorten werden können. Als Orte der Sehnsüchte und Ängste verweisen sie auf emotionale Prozesse, wie die Heimatsuche, die die Entstehung von Archiven ebenso bestimmen wie bewusste Speicherstrategien, also das aktive Sammeln bestimmter Bilder, das Aufbewahren, aber auch das aktive und passive Erinnern und Vergessen, welches sich durch Vernichten, aber auch durch Vernachlässi-

---

<sup>15</sup> Ihre Archive waren bisher und werden wohl auch in Zukunft nur in Teilen öffentlich zugänglich sein (s. 5).

gung einzelner Bilder ausdrücken kann (Assmann 2009). Die zentrale Frage der vorliegenden Arbeit lautet daher: Wie gestaltet und manifestiert sich die Suche nach Heimat im Archiv der Beiers?

Ich werde mich in meiner Arbeit zehn Fotografien aus dem Archiv annähern (s. 2.4.3), um daran diese Suche zu belegen und aufzuzeigen, welche Rolle dabei ihre ‚Fantasie Afrika‘ und ihre eigenen Codierungen gespielt haben, und wie sehr dieses Archiv auch noch für G. Beier als Projektionsfläche und Referenz diente. Damit geht die Arbeit mit dem Archiv über eine biografische Darstellung der Tätigkeiten der Beiers hinaus und zeigt anhand der umfassenden Bildannäherungen, welche Motivationen zu Sammlungen und Archiven führen können, wie die eigene Geschichte konstruiert wird und wie private Sehnsüchte das Archiv maßgeblich beeinflussten.

## Das Archiv als Heimat



Abb. 1.2



## 2 Theoretische Überlegungen

### 2.1 Vom Bilder(an)sammeln<sup>16</sup>

„In seiner fundamentalen ersten Definition umfasst der Bildbegriff jedwede Form der Gestaltung.“ (Bredekamp 2013, 34)

Vor mir liegen Bilder, viele davon in Kisten, Diarahmen und Plastikhüllen, als Papierabzüge, Dokumente, Skizzen, die eine oder andere Skulptur, Videofilme, also ganz unterschiedliche Medien<sup>17</sup>. Sie füllen Umzugskartons, sie stapeln sich in Regalen, sie wurden umgeräumt und beschriftet, dann wieder überschrieben, gescannt und digitalisiert, um dann erneut vor mir zu liegen, verändert in ihrer Materialität und in einer anderen Reihenfolge. Ordnungen ändern sich, neue Vernetzungen entstehen,

---

<sup>16</sup> Ich unterscheide zwischen einer Ansammlung und einer Sammlung. „Die Sammlung ist eine Zusammenstellung von Gegenständen, bei der die Art der Zusammenstellung, die Verrichtung und das Prozesshafte im Vordergrund stehen“ (te Heesen 2013, 23). Bei der Ansammlung hingegen steht weniger die gezielte Anschaffung von Gegenständen im Vordergrund. „Das Archiv ist ein Ort der Ansammlung und nicht der Sammlung. Hier spielt der Zufall eine größere Rolle als die gezielte Steuerung, denn Archivgut fällt an und wird nicht eigens gesucht und in aller Regel nicht käuflich erworben.“ (A. Assman 2009, 173)

<sup>17</sup> Ich verstehe Medien hier als produzierte Bilder, welche an eine Materialität und deswegen auch an eine bestimmte Funktion und Kommunikation geknüpft sind (Mitchell 1994). Dabei bestimmt die Medialität das Bild: „Sie ist eine vorbedingende und vorentscheidende eigene Mittelbarkeit, die vom Inhalt der Bilder getrennt und zugleich auf diesen bezogen werden muß.“ (Schulz 2005, 105) Medien sind durch ihre Materialität codiert und bestimmen, was als Bild überhaupt wahrnehmbar ist. Sie sind somit auch „[...] Instanzen der Konstruktion jeder Form von Wirklichkeit“ (Hänsch et al. 2018, 13). Ihre Wahrnehmung ist wiederum an den Körper gebunden: „Die Medialität der Bilder ist Ausdruck der Körpererfahrung. Wir übertragen die Sichtbarkeit, welche Körper besitzen, auf die Sichtbarkeit, die Bilder durch ihr Medium erwerben, und bewerten sie als einen Ausdruck von Anwesenheit, ebenso wie wir Unsichtbarkeit auf Abwesenheit beziehen.“ (Belting 2001, 29) Für eine Übersicht über die unterschiedlichen Medientheorien und Medienphilosophien und deren namenhafte Vertreter siehe Lagaay und Lauer (2004), Kloock und Spahr (2007), Günzel und Mersch (2014), Margreiter (2016).

lösen sich wieder und formieren sich auf andere Weise. Vor mir liegt eine Bilder(an)sammlung, ein Bildarchiv, ein Plateau (s. 2.3.2), in dem sich Bilder verschieben und verdichten, die wiederum nur durch meine Wahrnehmung, durch mein Verhältnis zum Material so existieren und sich vergegenständlichen – auch wenn sie dem „[...] Wesen nach undarstellbar [...]“ (Belting 2009, 10<sup>18</sup>) sind.

## 2.2 Materielle und mentale Bilder

„Das, was auf diese Weise sichtbar gemacht wird, besitzt seinen Ort im Imaginären, welches jedoch nicht unabhängig von seinem materiellen >Grund< existiert und zugleich auf diese zurückschlägt.“ (Mersch 2013, 23)

Die Bilder vor mir sind nicht nur materielle Bilder, also solche, die bereits ein “[...] Minimum an Spuren menschlicher Bearbeitung aufweisen“ (Bredekamp 2013, 35), sondern gleichzeitig auch mentale Bilder, die ‚körperlos‘, also nicht-physisch sind; beide bedingen sich gegenseitig. Materielle Bilder sind im Bildträger anwesend, verweisen aber auf Abwesendes, das über das Abgebildete hinausgeht (Belting 2001). Mentale Bilder, die ohne Bildträger auskommen, wirken auf die materiellen Bilder ein und beeinflussen deren Erscheinung:

„Medien müssen notwendig anwesend sein, um etwas Abwesendes imaginieren und verkörpern zu können, und möglichst abwesend wiederum, um etwas Abwesendes anwesend scheinen zu lassen. Bilder und Medien gehören daher unterschiedlichen Zeiträumen an. Medien kon-

---

<sup>18</sup> Belting spricht hier von der Perspektive, also dem Blick auf die Bilder. Ich habe diese visuelle Perspektive durch andere Formen der Wahrnehmung erweitert.

servieren Bilder, speichern und übertragen sie, nicht nur in einem bestimmten Raum, sondern über große Zeiträume hinweg und garantieren damit die Möglichkeit eines sozialen Bild-Gedächtnisses.“ (Schulz 2005, 123)

Mentale Bilder werden nach Belting in einem körpereigenen Bildarchiv, dem Gedächtnis gespeichert und in Form von Erinnerungen aktiv erzeugt<sup>19</sup>: „Die Bilder der Erinnerung und der Phantasie entstehen im eigenen Körper wie in einem lebendigen Trägermedium.“ (Belting 2001, 13) Der eigene Körper als Trägermedium erzeugt demnach innere Bilder und nimmt äußere wahr:

„Alles, was in den Blick oder vor das innere Auge tritt, lässt sich auf diese Weise zu einem Bild klären oder in ein Bild verwandeln. Deshalb kann der Bildbegriff, wenn man ihn ernst nimmt, letztlich nur ein anthropologischer Begriff sein. Wir leben mit Bildern und verstehen die Welt in Bildern. Dieser lebende Bildbezug setzt sich gleichsam in der physischen Bildproduktion fort, die wir im sozialen Raum veranstalten.“ (Belting 2001, 11-12)

Das soziale und kulturelle Umfeld bestimmt die Bilderfragen und Bildproduktionen, denn beide beeinflussen Kultur ebenso wie Kultur die Bilder beeinflusst; sie sind demnach codiert: „Dabei handelt es sich immer um eine Fiktion, denn unser eigener Blick ist nun einmal an den Körper

---

<sup>19</sup> Vgl. dazu A. Assmann (2001), die innerhalb des Gedächtnisspeichers zwei Tätigkeiten unterscheidet: das Speichern und das Erinnern. Speichern sieht sie als ein „[...] mechanisches Verfahren der Einlagerung und Rückholung [...]“ (15), welches sowohl mit, als auch ohne materielle Stützen möglich ist. Während das Speichern als ein kontrollierbarer, objektiver Prozess verstanden wird, ist das Erinnern unkontrollierbar und subjektiv.

gebunden, auch wenn er sich auf den Reisen des Auges so gerne körperfrei fühlt.“ (Belting 2009, 10)

Der Begriff ‚Codierung‘ ist angelehnt an den Code aus der Semiotik, allgemein der Lehre von Zeichen und deren Verbindungen und Wirkweisen (Krampen et al. 1981; Eco 1994; Volli 2002; Kjørup 2009; Friedrich und Schweppenhäuser 2010; Schön 2016). Den Code definierte Jakobson bereits 1960 in seiner Aufsatz *Linguistik und Poetik* (s. Jakobson 1979). Darin stellte er drei Elemente für den Kommunikationsakt vor: den Kontext, den Kontakt und den Code. Dabei regelt der Code, welche Zeichen und welche Informationen in einem bestimmten Kontext vermittelt werden und welche verstanden werden, d. h. vereinfacht gesagt, er regelt Äußerungen, aber auch Verhaltensweisen (Eco 1977; Schön 2016). Deleuze und Guattari haben sich in mehreren Publikationen (u. a. Deleuze und Guattari 1992; Deleuze 1995) dieses Begriffs bedient und sprechen von Codierungen; damit ist die Summe aller Regeln und Zeichen gemeint, in und mit denen sich ein Mensch bewegt. Dies entspricht in etwa Foucaults Möglichkeitsbedingungen (s. 2.3.1). Dabei steht weniger die Kommunikation mit anderen und die Notwendigkeit eines gemeinsamen Codes im Vordergrund (Eco 1994; van Leeuwen 2005; Andersen et al. 2015), sondern die Bedingungen und Regeln, in denen innerhalb eines sozialen Kontextes gehandelt und kommuniziert wird. Diesen zu dekonstruieren und somit außerhalb der Codierungen zu handeln, ist eine von Deleuze Interessen (s. u. a. Deleuze 1995). Wenn ich also im Folgenden von Codierung spreche, beziehe ich mich auf Deleuze und Guattari, denke aber gleichzeitig die unterschiedlichen Akteure und ihre Netzwerke mit, die auf eine Codierung einwirken. Auch ist eine Codierung niemals statisch, sondern verändert sich stetig.

„Unsere inneren Bilder sind nicht immer individueller Natur, aber sie werden auch dann, wenn sie kollektiven Ursprungs sind, von uns so verinnerlicht, daß wir sie für unsere eigenen Bilder halten. Die kollektiven Bilder bedeuten deshalb, daß wir die Welt nicht nur als Individuen wahrnehmen, sondern dies auf eine kollektive Weise tun, welche unsere Wahrnehmung einer aktuellen Zeitform unterwirft.“ (Belting 2001, 21)

Der codierte Körper ist das, wodurch wir Bilder mit unseren Sinnen wahrnehmen und sie nicht nur visuell begreifen (Edwards 2005, 2010, 2012). Diese umfassende Wahrnehmung, die über das Auge und den Blick hinausgeht, bedeutet nicht nur eine Erweiterung der formalen Bildbetrachtungen (u. a. Phänomenologie und Semiotik<sup>20</sup>), die sich auf Inhalt und Zeichen konzentrieren und versuchen, das Bild rational zu begreifen, sondern öffnet sich damit auch dem „Nicht-Wissen“ (Didi-Hubermann 2000, 23) und einem seelischen Begreifen der Bilder<sup>21</sup>. Zentral dafür sind die unterschiedlichen Trägermedien der Bilder (Belting 2001; Mitchell 2009), die selbst kulturellen Rahmenbedingungen unterliegen. Die Bilder sind in ihrer manifestierten Art an die Sinne gebunden und beeinflussen die Wahrnehmung aktiv<sup>22</sup>. Erst durch die Erfahrung des Materials reagie-

---

<sup>20</sup> Die Bilderfrage und die damit verbundene Bildforschung sind so facettenreich, dass ihre detaillierte Erörterung den Umfang meiner Arbeit sprengen würde. Dies ist auch nicht mein Ziel; vielmehr möchte ich mein eigenes Arbeiten mit den Bildern verdeutlichen (s. 2.4.3). Für mich relevante Publikationen, die sich mit der Bilderfrage auf unterschiedlichen Ebenen auseinandergesetzt haben, sowie Übersichtsbände sind u. a. Belting (2001), Maar und Burda (2004), Schulz (2005), Boehm und Bredekamp (2009), Hornuff (2012). Für einen sehr umfassenden Überblick über die zahlreichen Facetten der Bildforschung und Bilddefinitionen siehe Günzel und Mersch (2014).

<sup>21</sup> Bilder umfassend wahrzunehmen, versuchte bereits der Kunsthistoriker und Bildwissenschaftler Aby Warburg (s. 2.4.3.1).

<sup>22</sup> Dass Medien unsere Wahrnehmung beeinflussen und ändern, ist besonders durch die Fotografie offensichtlich geworden. Siehe dazu u. a. Benjamin (2013), Flusser (2006).

ren die Bilder mit dem Körper (Edwards 2005). Dies hat auch mein Arbeiten mit Bildern bestimmt (s. 2.4.3).

Ich übernehme Bredekamps weit gefasste Definition für die materiellen Bilder, da sie mir erlaubt, jegliche Bildproduktion<sup>23</sup> darunter zu subsumieren, werde aber im Folgenden die Bilder jeweils konkret benennen, also Fotografien, Skulpturen, Zeichnungen, Dokumente, Institutionen etc., die sich alle auch auf mentale Bilder zurückführen lassen. Letztere haben nicht nur die Genese des mir vorliegenden Archivs mit bestimmt, sondern auch meine eigene Wahrnehmung:

„Diese medialen Verkörperungen werden wiederum im körperlichen oder [...] im leiblichen Akt der Wahrnehmung verinnerlicht, animiert und wieder reflektiert, so daß ein permanent sich wechselseitig bedingender Prozeß stattfindet: zwischen den Bildern, die gemacht werden, den Medien, die sie verkörpern und zur Erscheinung bringen, und den Körpern, auf die sie referieren.“ (Schulz 2005, 124)

## **2.3 (Bild)Archive**

„Das Archiv hat also stets zwei Körper: es ist ebenso Institution wie Konzeption, das heißt Arbeitsort und Methode.“ (Ebeling und Günzel 2009, 10)

Archive, also auch das Archiv der Beiers, umfassen materielle und mentale Bilder. Beides, die Speicherung von mentalen und materiellen Bildern, kann man als Archivtätigkeit ansehen, denn der Archivbegriff wird fachübergreifend für jegliche Art von Speicherung verwendet (Pompe

---

<sup>23</sup> Ich verwende die beiden Begriffe ‚materielle Bilder‘ und ‚Bildproduktionen‘ synonym.

und Scholz 2002; Ebeling und Günzel 2009). Dazu gehören beispielsweise die Speicherung von materiellen Bildern in Bibliotheken und Museen und von mentalen Bildern in Form kultureller Gedächtnisse, sowie ganz allgemein die Speicherungen in Wissensproduktion und Wissensorganisation. Das Archiv<sup>24</sup> bewegt sich somit zwischen Institutionen, d. h. den greifbaren und zugänglichen Archiven, und weitläufigen Konzepten wie Wissens- und Regelsystemen, auf Grundlage von Foucaults Möglichkeitsbedingungen (s. 2.3.1), in denen der Mensch sozial handelt und kommuniziert (Ebeling und Günzel 2009): „Das Archiv ist das Außen des Denkens und jedes denkbaren Raums.“ (Ebeling 2007, 41) Das Archiv ist somit ein Ort der mentalen und materiellen (Bild)Produktionen und konstituiert Geschichte, ist aber in ihrer Genese den jeweiligen Diskursen (i. S. Foucaults; s. 2.3.1) unterworfen.

Diese beiden Auffassungen von Archiv spiegeln sich auch in der Bilder(an)sammlung der Beiers wider. Sie ist einerseits ein mir zugängliches, materielles Archiv, in dem unterschiedliche Ordnungsstrukturen sichtbar sind, welche sich im Laufe der Jahre und während der verschiedenen Stationen des Archivs erweitert und verändert haben (s. 2.4.1), andererseits reproduziert dieses Archiv die Codierung der Beiers innerhalb ihrer Netzwerke, gibt Einblicke in ihr Denk- und Handelssystem und ihre emotionalen Prozesse wie die der Heimatsuche und deren Gestaltung.

---

<sup>24</sup> Das Archiv wird hier im Singular verwendet, da es eben nicht einzelne Institutionen oder die darin verwahrten Inhalte meint (s. Ebeling 2007, 37).

### 2.3.1 Codierte Geschichte(n)

„Heute gilt das Archiv [...] als kreative Kulturtechnik, die das Gedächtnis formt und insofern Geschichtsschreibung ermöglicht, aber auch konditioniert.“ (Friedrich 2013, 21)

Archiven liegt eine Codierung zugrunde, die eine Wissensordnung (re)konstruiert und Geschichten und damit Geschichte in Fragmenten produziert: „Von hier aus nehmen bestimmte Geschichten ihren Ausgang, während andere nie erscheinen.“ (Ebeling und Grünzel 2009, 9) Die Ein- und Ausschlussmechanismen von Archiven, die regeln, was in ein Archiv eingegliedert (und auch gezeigt) wird und was nicht, beherrschen zwar ganze Wissensproduktionen von Kulturen, sind aber für die Öffentlichkeit weitgehend unsichtbar oder nicht nachvollziehbar, da sie im Verborgenen wirken (A. Assmann 2009; Ebeling und Günzel 2009; Weitin und Wolf 2012).

Das, was in einem Archiv sichtbar gemacht wird, nannte bereits Foucault 1969 die Repräsentation vorhandener Diskurse, welche man erst mit einer zeitlichen Distanz und dann nur in Fragmenten innerhalb seiner eigenen Codierung analysieren kann<sup>25</sup>. Nach Foucault tritt die Etablierung von diskursiven Formationen dann auf, wenn eine Regelmäßigkeit in Aussagen oder Ereignissen vorherrscht (s. Foucault 2015, 63ff.):

---

<sup>25</sup> „Es liegt auf der Hand, daß man das Archiv einer Gesellschaft, einer Kultur oder einer Zivilisation nicht erschöpfend beschreiben kann; zweifellos nicht einmal das Archiv einer ganzen Epoche. Auf der anderen Seite ist es uns nicht möglich, unser eigenes Archiv zu beschreiben, da wir innerhalb seiner Regeln sprechen, da es dem, was wir sagen können – und sich selbst als Gegenstand unseres Diskurses – seine Erscheinungsweisen, seine Existenz- und Koexistenzformen, sein System der Anhäufung, der Historizität und des Verschwindens gibt. Das Archiv ist in seiner Totalität nicht beschreibbar; und es ist in seiner Aktualität nicht zu umreißen. Es gibt sich in Fragmenten, Gebieten und Ebenen, zweifellos um so besser und in um so größerer Deutlichkeit, je mehr die Zeit uns davon trennt [...].“ (Foucault 2015, 188-189)



„Man wird *Formationsregeln* die Bedingungen nennen, denen die Elemente dieser Verteilung unterworfen sind (Gegenstände, Äußerungsmodalität, Begriffe, thematische Wahl). Die Formationsregeln sind Existenzbedingungen [...] in einer gegebenen diskursiven Verteilung.“ (Foucault 2015, 58)

Der Diskurs legt demnach die Möglichkeiten des Sagbaren fest, das sich je nach Äußerungsmodalitäten formiert (s. Meier 2008, 26) und konstituiert gleichzeitig Ausschlussmechanismen in Form von Verboten oder auch Normen (s. Foucault 2015, 183ff.): „Bestimmte Aussageformen erlangen so eine hegemoniale Stellung, während andere >an den Rand gedrängt< werden und eventuell als Gegendiskurse die etablierten Hegemonialdiskurse relativieren.“ (Meier 2008, 33) Der Begriff der Macht als normierende Instanz innerhalb der Diskurse ist für Foucault entscheidend. Unter solchen Möglichkeitsbedingungen werden nur bestimmte Dinge als wahr angenommen, die zukünftige diskursive Ereignisse prägen. Foucault geht es im Wesentlichen um die Analyse dieser Möglichkeitsbedingungen und um die Rekonstruktion diskursiver Voraussetzungen und deren Veränderungen. Die Regeln innerhalb des Diskurses sind jedoch nicht statisch, sondern unterliegen dem gleichen Wandel wie die Diskurse selbst (s. dazu auch Fink-Eitel 2002). Ein Archiv ist nach Foucault:

„[...] das Gesetz dessen, was gesagt werden kann, das System, das das Erscheinen der Aussagen als einzelner Ereignisse beherrscht. Aber das Archiv ist auch das, was bewirkt, daß all diese gesagten Dinge sich nicht bis ins Unendliche in einer amorphen Vielzahl anhäufen, sich auch nicht in eine bruchlose Linearität einschreiben und nicht allein schon bei zufälligen äußeren Umständen verschwinden; sondern daß sie

sich in distinkten Figuren anordnen, sich aufgrund vielfältiger Beziehungen miteinander verbinden, gemäß spezifischer Regelmäßigkeiten sich behaupten oder verfließen; was bewirkt, daß sie nicht im gleichen Schritt mit der Zeit zurückgehen, sondern daß diejenigen, die besonders stark wie nahe Sterne glänzen, in Wirklichkeit von weither kommen, während andere, noch völlig junge, bereits außerordentlich verblaßt sind.“ (Foucault 2015, 187-188)

Der codierte Mensch bewegt sich und handelt innerhalb eines bestimmten Wissens- und Regelsystems, d. h. „die Individuen sind unendliche analytische Sätze: unendliche in dem, was sie ausdrücken, endliche jedoch in ihrem klaren Ausdruck, in ihrer körperlichen Ausdruckszone“ (Deleuze 1993, 153).

Diese Aussage über das Archiv lässt sich auch auf das Seh- und Erfahrbare ausweiten, denn Archive sind immer mit ihren Orten und Ordnungssystemen an eine materielle Kultur gebunden (s. auch Derrida 1995): „Was archiviert wird, sind oftmals Objekte, weswegen Kultur als Material per se Archivcharakter besitzt.“ (Ebeling und Günzel 2009, 20)

Die materiellen, also theoretisch zugänglichen und greifbaren Archive ordnen nicht nur Wissen (und somit das Sag- und Denkbare), sondern organisieren und strukturieren es (Horstmann und Kopp 2010; Weitin und Wolf 2012): „Das Archiv ist die Struktur eines wirksamen Ein- und Ausschlussmechanismus, der zwar ohne seine materiellen Grundlagen keine Macht ausüben kann, deren Dinglichkeit aber nicht allein die Ordnung des Archivs begründet.“ (Ebeling und Günzel 2009, 22) Eine Selektion und Kategorisierung von Dingen erfolgt nach bestimmten Kriterien, die sich je nach Akteuren und Zeitgeist ändert (s. Horstmann und Kopp

2010, 14)<sup>26</sup>. Somit sind das Wissen und seine Ordnung, welche durch Archive generiert werden, ebenso spezifischen Diskursen unterworfen, wie die daran beteiligten Akteure, und erzeugen gleichzeitig diese Diskurse. Diese Ein- und Ausschlussverfahren sind mit der dem Archiv innewohnenden Macht verbunden. Diesen Aspekt betonen u. a. Foucault (s. Foucault 2015) und Derrida (1995), denn die Kontrolle des Wissens ist die Kontrolle der Macht. Der Machtapparat bestimmt was öffentlich gemacht wird und was nicht (Trouillot 1995; Ebeling und Fink 2009; Horstmann und Kopp 2010; Weitin und Wolf 2012). Das wird besonders deutlich an Nationalarchiven, aber auch an privaten Archiven wie z. B. dem Beier-Archiv. Denn auch hier hatte U. Beier die Kontrolle über das Material; er entschied, was archivierungswürdig war und was wert war veröffentlicht zu werden. Diese Kontrolle übte er aus, indem er selbst bestimmte, was er fotografierte und ansammelte und was in Publikationen und Ausstellungen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden sollte. Unter diese Kontrolle fallen auch die Ordnung seiner Bilderansammlung und ihr Verkauf im Jahre 2007. Die mit dem Verkauf verbundene Öffnung des Archivs führte dann aber zwangsläufig zu einem Kontrollverlust.

„There is no political power without control of the archive, if not memory. Effective democratization can always be measured by this essential criterion: the participation in and the access to the archive, its constitution, and its interpretation.“ (Derrida 1995, 11)

---

<sup>26</sup> Vgl. dazu auch A. Assmann (2001), die sich mit den unterschiedlichen Formen des kulturellen Funktionsgedächtnisses auseinandersetzt: dem Kanon, dem Museum und dem Denkmal, und wie man an diesen Formen erkennen kann, was wann als ‚archivierungswürdig‘ galt und gilt.

Den Aspekt der politischen Macht, der verbunden ist mit einem Ort und dem zugänglich gemachten Material und ihrer notwendigen Dekonstruktion, z. B. durch postkoloniale Neulesungen von institutionellen und nicht-institutionellen Archiven, haben u. a. Hamilton et al. (2002), McEwan (2003), Stoler (2009) und Knopf et al. (2018) deutlich gemacht<sup>27</sup>. Geschichte wird als eine veränderbare Größe gesehen, zu der die Archive immer wieder, je nach Lesart, beitragen können<sup>28</sup>. „The archive – all archive – every archive – is figured.“ (Hamilton et al. 2002, 7) Besonders zu erwähnen ist hier Stolars Publikation *Along the Archival Grain* (2009), die mit ihrer Neulesung von Archivmaterial (aus der niederländischen Kolonialherrschaft in Indonesien) nicht nur versucht, potenzielle Wiederholungen und etablierte Offensichtlichkeiten zu vermeiden, sondern den emotionalen Unterbau des Archivs freizulegen, der die Genese des Archivs grundlegend mitbestimmt. Was das Beier-Archiv betrifft, so werde ich nicht nur auf dessen Politisierung und Dekonstruktion eingehen, sondern bin auch an den zeitlich gebundenen, also diskursverhafteten und codierten Bildern interessiert und daran, ob und wie diese mir einen Einblick in U. und G. Beiers Heimatsuche geben können. Dies bedeutet, dass ich sowohl an den etablierten Offensichtlichkeiten interessiert bin, da diese Codierungen sowie Handlungs- und Denkmuster freilegen können, als auch an dem emotionalen Unterbau des Archivs,

---

<sup>27</sup> Vgl. zu der postkolonialen (Neu)lesung von Archiven die Publikation *Archives, Museums and Collecting Practices in the Modern Arab World* von Mejcher-Atassi und Schwartz (2012).

<sup>28</sup> Vgl. zu den Einbeziehungen von privaten Archiven die Publikation *The African Photographic Archive*: „The writing of African history has shifted from biographies of the continent written from the outside in [...], to micro-histories based on local or personal collections that tell new stories from inside the postcolony.“ (Morton und Newbury 2015, 9)

nämlich der Heimatsuche und dem Wunsch der Beiers nach Zugehörigkeit. Die Bilder, die ich im Laufe meiner Arbeit betrachtet, weggelegt, wieder hervorgeholt und in Zusammenhänge gestellt habe, haben sich vor mir wie eine Karte ausgebreitet. Das Material verhielt sich rhizomatisch und erstellte Netzwerke, welche mich in seiner immer wieder veränderten Form begleitet haben: „Es geht um ein Modell, das unaufhörlich entsteht und einstürzt, und um den Prozeß, der unaufhörlich fortgesetzt, unterbrochen und wieder aufgenommen wird.“ (Deleuze und Guattari 1992, 35)

### **2.3.2 Über Rhizome und Netzwerke**

Ein Rhizom ist ein horizontal wachsendes Geflecht, welches unterirdisch wächst, und, obwohl es keine Wurzel ist, deren Merkmale aufweist:

„Ein Rhizom ist als unterirdischer Strang grundsätzlich verschieden von großen und kleinen Wurzeln. Zwiebel- und Knollengewächse sind Rhizome. [...] Das Rhizom selber kann die unterschiedlichsten Formen annehmen, von der verästelten Ausbreitung in alle Richtungen an der Oberfläche bis zur Verdichtung in Zwiebeln und Knollen.“ (Deleuze und Guattari 1992, 16)

Deleuze und Guattari bedienen sich dieses Bildes, um ein spezifisches Modell der Wissensorganisation zu proklamieren, einen Aufruf zu „[...] Mannigfaltigkeiten, Linien, Schichten und Segmentaritäten, von Fluchtlinien und Intensitäten, von maschinellen Gefügen und ihren verschiedenen Typen, von organlosen Körpern und ihrem Aufbau, ihrer Selektion [...]“. (Deleuze und Guattari 1992, 13) Das Rhizom ist nicht eine Wissensorganisation, die anhand einfacher (z. T. ideologisch gefärbter) Di-

chotomien strukturiert werden kann, sondern lässt Querverbindungen in jegliche Richtungen zu. Es steht im Gegensatz zu dem Modell ‚Wurzel-Baum‘ (Deleuze und Guattari 1992), welches sich aufbauend nach oben richtet und in seinem Dasein die Welt reflektiert, also schon vorhandenes Wissen anhand von vorhandenen Strukturen ordnet und somit von einer totalisierenden Einheit ausgehen muss, die es nicht gibt.

Das Rhizom ist keine Einheit und befindet sich in keiner Einheit. Es kann sich in alle Richtungen ausbreiten; jeder Punkt kann mit anderen Punkten im Rhizom verbunden sein, oder auch nicht, ganz nach dem Prinzip des asignifikanten Bruchs<sup>29</sup>, nach dem das Rhizom an jeder Stelle unterbrochen und an einer beliebigen Stelle fortgesetzt werden kann. Dabei sind alle Punkte uneinheitlich, also

„[...] semiotische Kettenglieder aller Art sind hier in unterschiedlichen Codierungsweisen mit biologischen, ökonomischen etc. Kettengliedern verknüpft, wodurch nicht nur unterschiedliche Zeichenregime ins Spiel gebracht werden, sondern auch unterschiedliche Sachverhalte.“ (Deleuze und Guattari 1992, 16)

Diese unterschiedlichen Codierungsweisen, also die vorhandenen, sich immer verändernden Mannigfaltigkeiten, sollen nach Deleuze und Guattari mitgedacht werden. Dies ist ein Versuch, sich auch außerhalb der eigenen Codierung zu bewegen und somit ihre Reproduktion zu vermeiden. Es gibt demnach keine vorgegebene Maßeinheit, keine vermeintliche Neutralität, keine Normativität, also keine Punkte, sondern nur Li-

---

<sup>29</sup> „[...] asignifikant, da er weder erklärbar noch mit einer Bedeutung versehen werden kann.“ (Kempf 2010, 96)

nien: Punkte verwandeln sich in Linien<sup>30</sup>; es soll keine festgelegte Ordnung mehr vorliegen; vielmehr befindet man sich in der Vielheit: „Seid weder eins noch multipel, seid Mannigfaltigkeiten! Zieht Linien, setzt nie einen Punkt!“ (Deleuze und Guattari 1992, 41) Punkte und Linien in einem Rhizom und deren ununterbrochene Verbindungsmöglichkeiten sind von ebenso großer Bedeutung wie die Brüche in einem Geflecht, denn sie vermeiden Dualismen und Dichotomien. Verfestigen sich letztere, können die Brüche (sog. Deterritorialisierungslinien) einen Weg aus diesen Zuordnungen ermöglichen: „Gut und Böse sind nur das Ergebnis einer aktiven und vorläufigen Selektion, die immer wieder vorgenommen werden muß.“ (Deleuze und Guattari 1992, 20)

Aufbauend auf den Archivüberlegungen Foucaults scheinen diese Selektionen vorhandene Diskurse zu repräsentieren. Blickt man auf das materielle und mentale Archiv der Beiers, sieht man eine Reproduktion von U. und G. Beiers Codierungen. Ihre Handlungen unterliegen einem spezifischen Zeitgeist und sind mit unterschiedlichen Akteuren vernetzt. Gleichzeitig nehme ich aber mit meiner eigenen Codierung, die ich wiederum durch die Vernetzung mit anderen erweitere und hinterfrage, das Archiv wahr (s. 2.4.3.1).

Foucaults Archive scheinen einzelnen Plateaus in Deleuze und Guattaris Rhizom zu entsprechen. Ausgehend von der Idee, dass jegliches Wissen rhizomatisch angeordnet ist, bilden sich Plateaus, so genannte vibrierende Intensitätszonen (s. Bateson in Deleuze und Guattari 1992, 37), Verdichtungen von Codierungen, die nebeneinander bestehen bleiben: „Wir bezeichnen jede Mannigfaltigkeit als ‚Plateau‘, die mit anderen Mannig-

---

<sup>30</sup> Besonders einleuchtend für mich ist hier die musikalische Komposition als Rhizom (s. Deleuze und Guattari 1992, 23).

faltigkeiten durch äußerst feine unterirdische Stränge verbunden werden kann, so daß ein Rhizom entstehen und sich ausbreiten kann.“ (Deleuze und Guattari 1992, 37) All diese Verbindungen sind gleichwertig; es können sich jedoch auch hier, je nach Blick auf das Rhizom, zeitweise Verdichtungen herausbilden, die sich zu Plateaus formen: „Rhizomatic thought is the principle behind what I call the Poetics of Relation, in which each and every identity is extended through a relationship with the Other.“ (Glissant 2010, 11)

Das Beier-Archiv könnte mit seinen materiellen und mentalen Bildern ein Plateau in einem Rhizom sein. Das gilt auch für meine Auswahl von Bildern, also für die Fotografien. Ein solches Plateau kann sich jeweils horizontal (und nicht hierarchisch) wie eine Karte vergrößern. Obwohl der Archivbegriff auf die Gesamtheit von kulturellen Gedächtnissen erweitert worden ist (Ebeling und Günzel 2009), war mein Zugang zum Archiv der Beiers die ganz konkrete Ansammlung von materiellen Bildern, die ich über mehrere Jahre angesehen und angefasst habe und die sich daher meinem Gedächtnis eingeprägt haben. Anders als Deleuze und Guattari, die dominierende Wissensanordnungen auflösen wollen, war ich primär an dem Plateau von U. und G. Beier interessiert, in erster Linie an ihren Fotografien, in dem sich nicht nur ihre eigene Codierung reproduziert, sondern an dem man auch die Veränderungen der Codierung, also ihre Auflösung und erneute Vernetzung mit anderen Akteuren nachvollziehen konnte. Das Plateau, die Ansammlung von codierten Bildern, ist ein existierendes Netzwerk (mit noch weiteren Netzwerken), in dem ich mich bewege, und welches ich transparent machen will.

In diesem Zusammenhang ist die Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) hilfreich. Sie beschreibt, wie die Welt mit all ihren Akteuren funktioniert



und kann als Strategie angesehen werden, die zu Rhizomen (oder auch Plateaus) beiträgt, diese nachvollzieht und diese sogar bildet (Gad und Jensen 2010). Latour, einer der Hauptvertreter der ANT, betonte 1996 die Nähe dieser beiden Denkmodelle Wissen zu ordnen und aufzuzeigen:

„Literally, a network has no outside. It is not a foreground over a background, nor a crack onto a solid soil, it is like Deleuze’s lightning rod that creates by the same stroke the background and the foreground)...instead of surfaces one gets filaments (or rhizomes in Deleuze’s parlance).“ (Latour 1996, 6)

Während mit Hilfe des Rhizoms und seiner Plateaus Wissensorganisationen hinterfragt werden können und somit auch das Beier-Archiv als ein Plateau von vielen anzuerkennen ist, welches sich in den Bildern manifestiert, ermöglicht mir die ANT, die Akteure in dem bestehenden Netzwerk und deren Einfluss auf die Entstehung dieses Archivs zu betrachten. So können Fotografien Akteure (oder auch Punkte) sein, die unter anderem offenbaren, welchen Codierungen die Beiers unterlagen. Diese Handlungs- und Äußerungsmöglichkeiten der menschlichen sowie nicht-menschlichen Akteure waren auch Latour bewusst. Das ist ein wichtiger Aspekt, wenn man bedenkt, dass unterschiedliche Akteure mit ihren eigenen Netzwerken aufeinander einwirken und miteinander kommunizieren, also untereinander Übersetzungsarbeit leisten müssen (s. 3.4.2.1).

„Das Ziel des Spiels [den Dualismus zwischen Subjekt und Objekt aufzugeben; Anmerkung der Autorin] besteht nicht darin, Subjektivität auf Dinge zu übertragen oder Menschen als Objekte zu behandeln oder Maschinen als soziale Akteure zu betrachten, sondern die Subjekt-Objekt-Dichotomie *ganz zu umgehen* und stattdessen von der Verflechtung von

Menschen und nicht-menschlichen Wesen auszugehen.“ (Latour 2002a, 236-237)

Den menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren wird eine *agency*<sup>31</sup> zugesprochen, denn Objekte ergänzen und prägen das menschliche Handeln, gehen also eine soziale Leistung ein und sind somit Teil einer sozialen Dynamik (s. Callon und Law 1997, 168). Die ANT offenbart diese komplexen Beziehungen zwischen Menschen und Bildern, die alle in Relation zueinander stehen, aufeinander einwirken und sich immer wieder neu formieren (Cressman 2009).

„Die ANT entwickelt eine besondere Methodologie mit eigener Terminologie, deren Absicht es ist, Realität so zu beschreiben, dass sie nicht in die Kategorien und den Rahmen der modernen Übereinkunft fällt, welche das wirkliche Geschehen – die Integration von Menschen und Nichtmenschen in das Kollektiv der Hybride – verdeckt.“ (Belliger und Krieger 2006, 24)

Dabei ist jeder Akteur bereits in Netzwerke eingebunden und kann, je nach Konstellation, in neue Netzwerke eingegliedert werden, aus denen sich Relationen und Verbindungen ergeben, die wiederum durch unterschiedliche Prozesse aufgelöst und verändert werden können (Belliger und Krieger 2006). Diese Interaktionen definieren die Akteure (Cress-

---

<sup>31</sup> Die *agency* ist hier die Handlungsmacht, die im Falle der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) sowohl von Menschen als auch von Bildern ausgeübt werden kann. Dabei umschließt die *agency* sowohl den aktiv Handelnden (i. S. von Ausführen), als auch das, was eine Handlung auslöst oder Resonanzkörper einer Handlung ist. *Agency* ist demnach in Bilder (oft wird in der Literatur von Objekten gesprochen) eingeschrieben und wird in sozialen Beziehungen ausgeführt (Gell 1998; Gosden 2005; Hoskins 2006). Bilder und Personen „[...] are involved in a complex web of agency, as they produce and are produced by their interactions with other agents and the world“ (Byrne et al. 2011, 6)

man 2009), die entweder agieren oder durch einen anderen Akteur aktiviert werden; „[...] an actant can literally be anything provided it is granted to be the source of action.“ (Latour 1996, 373)

Es gibt in der ANT drei Ebenen, die Ebene der Akteure, die der Netzwerke und die der Prozesse, die Netzwerke verändern können und sich in einem stetigen Fluss (Latour 2005) befinden. Einer dieser Prozesse ist z. B. die Kommunikation der Akteure miteinander (s. 3.4.2.1). Da diese mit ihren eigenen Netzwerken und Beziehungen aufeinander einwirken und miteinander kommunizieren müssen, spricht die ANT von einer Übersetzungsleistung<sup>32</sup>, die auch Nichtmenschen mit einschließt: „Netzwerke entstehen mittels Interaktionen, Transaktionen, Aushandlungen und Vermittlungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren, die im Laufe dieser Prozesse bestimmte Rollen und Funktionen annehmen und ausführen.“ (Belliger und Krieger 2006, 38) Die Akteure handeln alle innerhalb ihrer Codierungen, also den existierenden Netzwerken, in denen sie bestimmte Rollen einnehmen, die sie durch die oben genannte Übersetzungsleistung zugewiesen bekommen oder gemeinsam festlegen. Da sich diese Konstellationen ständig ändern (je nach Akteur, Netzwerk und Prozess), ist der Gesamtprozess performativ und wird immer wieder verhandelt. Die mentalen und materiellen Bilder und damit auch die von mir analysierten Fotografien im Beier-Archiv bilden also nicht nur bestehende Netzwerke und Akteure ab (s. 3.4), sondern sind ebenfalls Akteure, die miteinander verbunden sind und auf den Betrachter einwirken. Durch ihre aktive Rolle können erst die Plateaus, also auch meine Auswahl an Bildern, entstehen.

---

<sup>32</sup> In der Übersetzungsleistung können allerdings Kommunikationsfehler und Missverständnisse auftreten.

Die beeindruckende Ansammlung von Fotografien im Archiv der Beiers zeigt die Sehnsucht U. Beiers<sup>33</sup>, sein Leben und seine Rolle für sich und andere festzuhalten und ein Archiv anzulegen<sup>34</sup>, um dem eigenen Verfall und dem Vergessen seines Lebenswerkes entgegenzuwirken. Sie ist eine permanente Selbstbeschreibung: „Der Akt des Sammelns wurde zu einem permanenten, vielleicht auch vergeblichen Kampf gegen die Vergänglichkeit.“ (te Heesen und Spary 2001, 19)

## 2.4 Materieller Fundus und Methodik

Aus dem Vorhergehenden wird deutlich, dass die materiellen und mentalen Bildern des Beier-Archivs ein Plateau innerhalb eines Rhizoms darstellt, das sich durch mein Verhältnis zu diesen neu formiert. Durch Interaktionen mit diesem Plateau entstehen Bilder in mir (s. dazu Belting 2001) und geben eine von vielen Wahrnehmungsmöglichkeiten vor, die ich im Folgenden vorstelle. Ich bin damit Teil des Ganzen und aktiviere die Bilder des Archivs primär durch meine Wahrnehmung und meine Codierungen, bin mir aber im Klaren, dass diese Wahrnehmung fragmentarisch ist.

---

<sup>33</sup> U. Beier war der Einzige in der Familie, der fotografierte. Siehe G. Beier. Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 11. Dezember 2013 (Aufnahme #1, 07:35 min. ff).

<sup>34</sup> Die Sehnsucht zu archivieren und somit etwas oder auch sich selbst festzuhalten, beschreibt Derrida: „It is to burn with a passion. It is never to rest, interminably, from searching for the archive right where it slips away [...]. It is to have a compulsive, repetitive, and nostalgic desire for the archive, an irrepressible desire to return to the origin, a homesickness, a nostalgia for the return to the most archaic place of absolute commencement.“ (Derrida 1995, 57)

### 2.4.1 Das Beier-Archiv

„It is in this sense that the environment of private objects and their possession (collections being the most extreme instance) is a dimension of our life which, though imaginary, is absolutely essential. Just as essential as dreams.“ (Baudrillard 1996, 95-96)

Das (An)sammeln von Bildern ist gängige wissenschaftliche und kulturelle Praxis (s. te Heesen und Spary 2001, 8ff), die bereits mit den Wunderkammern im 14. Jhdt. begann<sup>35</sup>. Diese machten deutlich, wie sehr der Sammler mit der eigenen Sammlung verbunden ist und wie sehr sich darin dessen codierter Blick widerspiegelt: „Der Sammler ist niemals abwesend von seinen Dingen, er ist in seine Sammlung hineingewoben.“ (te Heesen und Spary 2001, 17)

---

<sup>35</sup> Eine Wunderkammer ist eine Ansammlung von Bildern, der „[...] im Mikrokosmos der Sammlung den Makrokosmos der Erde und des Himmels repräsentieren sollte“ (te Heesen und Spary 2001, 9). Wunderkammern entstanden zwischen dem 15. und 18. Jhdt. und wurden, je nach Schwerpunkt der Sammlung, aufgrund ihrer vielen unterschiedlichen Gegenstände aus der Natur auch Naturalienkabinette genannt. Reisen und wirtschaftliche Verknüpfungen mit Amerika, Afrika, Ostasien und den arktischen Ländern brachten eine Fülle fremder Objekten nach Europa, die ein Interesse an den für Europäer fremden Ländern weckten, aber auch Ursache für eine Fülle von fantastischen Vorstellungen über diese Länder waren. Bereits damals belegte die Zusammenstellung der Objekte die individuelle Existenz des Sammlers und die Machtverhältnisse, die solche Sammlungen ermöglichten. Sammler waren damals vor allem der Adel sowie reiche Privatpersonen, die durch ihre Sammelleidenschaft durchaus auch das Wissen (über andere Kulturen) und die Wissensproduktion maßgeblich beeinflusst haben (s. Friedrich 2013, 100). Auswahl und Anordnung der Objekte in den Kammern variierten, waren aber immer mit den Vorlieben des jeweiligen Sammlers verbunden. Wunderkammern versuchten zugleich die Welt zu interpretieren, allerdings geprägt durch einen westlichen, hegemonialen Blick. Die Sammlungen offenbarten den Wunsch nach einer Gesamtsicht und Gesamterfassung der Welt, die man (neu) definieren wollte, zeigten letztendlich aber doch nur Fragmente, die der Logik des Sammlers folgten (Pomian 1988; Clifford 1990; te Heesen und Spary 2001; Bredekamp 2012; Friedrich 2013; te Heesen 2013).

## 2.4.2 Die materiellen Bilder im Archiv der Beiers

„The biography of an archive, or a component of an archive, covers the period from when the material is first engaged with a view to it entering some form of recognized preservatory housing.“ (Hamilton 2011, 327)

Im Folgenden lege ich den Schwerpunkt auf die materiellen Bilder, also die Bildproduktionen. Diese umfassen die Sammlung der Beiers von modernen und traditionellen Bildern, die heute zu großen Teilen im Iwalewahaus untergebracht sind<sup>36</sup>. Einige Bildproduktionen befinden sich noch in G. Beiers und Sebastian Beiers<sup>37</sup> Privathäusern in Sydney, Australien und in der Nationalbibliothek in Canberra, Australien (s. 3.11), an der Universität in Princeton, USA, an der Universität von Ile-Ife, Nigeria, – hier befinden sich noch einige Objekte aus dem von U. Beier gegründeten Antiquitätenmuseum (s. 3.6) –, und am Amherst College, USA, wo der größte Teil der Textilsammlung der Beiers untergebracht ist (Abiodun et al. 2004). Dazu kommen Ansammlungen von etwa 35.000 Fotoabzügen, Negativen und Diapositiven, die fast alle im Jahr 2012 an das Iwalewahaus kamen und hier digitalisiert wurden (sie sind auf der digitalen Datenbank der Universität Bayreuth unter dem Titel *Beier-Nachlass* einzusehen<sup>38</sup>) und Filmspulen, VHS Kassetten, Bücher, eigene Publikationen, Briefverkehr, Ideen zu Seminaren, Vorträge, Notizen, schriftlich fixierte Erinnerungen und Fotoalben mit Zeitungsartikeln (Abb. 2.1, 2.2,

---

<sup>36</sup> Zur Geschichte des Iwalewahaus siehe auch 3.7, Obafemi (1993), Förster (2001), Ogundele (2003), Mutumba (2012).

<sup>37</sup> Sebastian Beier, geboren als Tokunbo Sebastian Beier in London, wo sich die Beiers 1967 auf ihrer Reise von Nigeria nach Papua-Neuguinea kurzfristig aufhielten, lebt zurzeit in Terrigal, Central Coast Australien.

<sup>38</sup> Für allgemeine Informationen zu der Datenbank siehe Collections@UBT. [https://www.fdm.uni-bayreuth.de/de/Services/Collections\\_UBT/index.html](https://www.fdm.uni-bayreuth.de/de/Services/Collections_UBT/index.html). Die Datenbank sieht man ein unter <https://collections.uni-bayreuth.de>

2.3, 2.4, 2.5, 2.6, 2.7, 2.8, 2.9). Auch die von den Beiers in Nigeria, Papua-Neuguinea, Deutschland und Australien gegründeten Institutionen gehören zum Archiv. Diese manifestieren jedoch mentale Bilder, u. a. Ideen und Konzepte, sowie Einflüsse der verschiedenen Orte, an denen sie sich aufgehalten hatten (einschließlich der Orte ihrer Kindheit).

Das Beier-Archiv gehörte anfangs nicht zu einer Institution, also einem festgelegten Ort mit seinen eigenen Ein- und Ausschlussverfahren (Ebeling und Günzel 2009). Demnach gab es auch keine „materielle Sicherung“ (A. Assmann 2001, 22) aus institutioneller Sicht, was sich auch im Archiv widerspiegelt: Fotografien, von denen die Negative vorhanden sind, fehlen, einzelne Negative sind zum Teil aus dem Filmstreifen herausgeschnitten, Briefe sind nur in Teilen und manche reproduzierten Kunstwerke überhaupt nicht mehr vorhanden. Auch wurden unterschiedliche Teile des Archivs an unterschiedlichen Orten gelagert, zum Teil veräußert oder eben in den eigenen Häusern aufbewahrt. So wurde die Kunstsammlung bereits 1981 an die Universität Bayreuth verkauft, während die Ansammlung von Dokumenten und Fotografien bei der Familie Beier blieb und in ihrer letzten Residenz in Sydney gelagert wurde. Der Zugang war mit Ausnahme des von den Beiers selbst veröffentlichten oder für Publikationen freigegebenen Materials der Familie und Freunden vorbehalten; das Material konnte nur auf persönliche Anfrage eingesehen werden. Die Einordnung in ein institutionelles Archiv und die damit verbundene Transformation von einem teilweise privaten zu einem öffentlichen Archiv begann erst 2012, nachdem G. Beier gemeinsam mit mir das Originalmaterial verpackt hatte und dieses nach Bayreuth ver-

schifft worden war<sup>39</sup>. Die vermeintliche Kontrolle über die eigene Geschichte wurde beim Packen *ad absurdum* geführt, da diese angesichts der Materialfülle nicht aufrecht erhalten werden konnte. Anfangs wurden einzelne Bilder, die G. Beier zufällig entdeckte, noch aussortiert und teilweise sogar zerstört, doch schnell stellte sie diese Tätigkeit ein. Die Bilderflut wurde unkontrollierbar und die Bilder wurden somit eigenständig. Schon hier wurde mir bewusst, dass mir diese Unkontrollierbarkeit auch weniger inszenierte Einblicke in das Archiv ermöglichen würde. Durch die vorhandenen aber auch durch die nicht-vorhandenen Bilder, z. B. Arbeiten von Kunstschaffenden, die nicht ins Sammlungskonzept passten (s. 3.4.2.2), versuchte ich direkt und indirekt Zugang zu deren Geschichten zu bekommen: „Das Eigentliche des Archivs ist seine Lücke, sein durchlöcherter Wesen.“ (Didi-Hubermann 2007, 7) Diese Leerstellen in einem Archiv sagen ebenfalls etwas über die Akteure, die an dem Selektionsprozess beteiligt sind, und deren Zeitgeist aus. Sie offenbaren, wie wenig Archiv Gesamtheit fassen oder auf den eigenen Ursprung (im eigentlichen Wortsinn) hinweisen kann (Didi Hubermann und Ebeling 2007).

Quantitativer Schwerpunkt des Archivs ist Nigeria, und hier vor allem die Stadt Oshogbo. Nigeria ist damit Bezugspunkt. Darauf haben sich die Beiers in der Retrospektive in Publikationen, Interviews und Fotografien immer wieder berufen. Dies wird bereits nach einem ersten Blick auf das Archiv deutlich. Anders als die umfangreichen schriftlichen Produktionen der Beiers (private Aufzeichnungen und Publikationen) und die Pub-

---

<sup>39</sup> Das Material kam 2012 an das Iwalewahaushaus, um dort digitalisiert zu werden und ging Anfang 2020 an das *Centre for Black Culture and International Understanding* (CBCIU) in Oshogbo, Nigeria.



likationen über die Beiers, die z. T. von ihnen selbst bearbeitet und beeinflusst wurden (wie z. B. Ogundele 2003<sup>40</sup>), ist die Menge an Fotografien nicht nur beeindruckend, sondern erlaubt durch ihre nahezu unkontrollierbare Fülle tatsächlich weniger inszenierte Einblicke in das Leben und Denken der Beiers. Sie erscheinen wie ein autobiografischer Fundus<sup>41</sup>. Auch wenn hauptsächlich U. Beier fotografierte, so war auch G. Beier maßgeblich am Aufbau des Archivs beteiligt. Die Ansammlung von unterschiedlichen Medien (Negative, Dias, Papierabzüge, Ausdrucke) spricht für ein Bedürfnis, das Umfeld zu dokumentieren, aber auch die eigene Lebensgeschichte festzuhalten: „The desire to make a photograph, to document an event, to compose statements as unique events, is directly related to the aspiration to produce an archive.“ (Enwezor 2008, 12)

Fotografie und Archiv sind schon im Grundgedanken miteinander verbunden (s. u. a. Sekula 2003; Elkins 2007; Enwezor 2008), da beide Zeugnisse objektiver Geschichtsdokumentation zu sein scheinen, doch reproduziert die Fotografie den codierten Blick des Fotografen (Deleuze 1995). Sie selbst ist reproduktiv und fragmentarisch, ähnlich wie das gesamte Archiv, das zwar nach Vervollständigung strebt (anders als die Fotografie), aber letztendlich ebenfalls nur fragmentarisch und reproduktiv sein kann (Sekula 2003). Somit bewegt sich die Fotografie zwischen

---

<sup>40</sup> U. Beiers wohl detaillierteste Biografie mit dem Schwerpunkt auf seiner Zeit in Nigeria wurde 2003 von Wole Ogundele unter dem Titel *Omoluabi* veröffentlicht. *Omoluabi* ist ein Konzept der Yoruba und steht (verkürzt) für eine gute Person, die Integrität und Weisheit mit sich bringt und umreißt somit auch den Tenor des Buches. Es ist in enger Abstimmung mit U. Beier geschrieben worden. Die anekdotische Erzählform gibt Einblicke in U. Beiers Denken und wie er sich im Nachhinein konstruierte. Zitiere ich hier Ogundele, so spricht doch meistens U. Beier selbst.

<sup>41</sup> Vgl. zur Fotografien in und als Autobiografie die Ausführungen von Christen (2019).

vermeintlicher Objektivität und subjektiver Wahrnehmung. Fotografie war und ist Teil einer dominierenden Wissensproduktion, da der technische Apparat Objektivität suggeriert und tatsächlich wurde die Fotografie lange Zeit als „primäres Informationsmedium“ (Sachsse 2003, 9) angesehen<sup>42</sup>. Besonders in einem anthropologischen und später auch kolonialen Kontext war die Kamera u. a. ein Beweismittel, mit dem die ‚Anderen‘ vermeintlich objektiv dokumentiert und festgeschrieben wurden, wodurch der westliche Blick Geschichte schrieb und immer noch schreibt und eine Normierung der Sehgewohnheit durch den Westen gefestigt wurde (s. u. a. Hartmann et al. 1998; Edwards 2001, 2003; Poole 2005): „The photographic image [...] can be likened to an anthropological space in which to observe and study the way members and institutions of a society reflect their relationship to it.“ (Enwezor 2008, 13) U. Beier verwendete ebenfalls die Fotografie, um seine Beziehung zu seinem Umfeld zu dokumentieren und seine eigene Rolle festzuhalten und gab so seinen codierten Blick auf sich und das Umfeld wieder, in dem er sich bewegte (s. 3.1.). Auch wenn mir „[...] the wounding potential of the gaze [...]“ (Eileraas 2003, 837) in und durch Fotografien<sup>43</sup> und die damit verbundenen Frage nach Autorschaft, *agency* und Identität aller beteiligten Akteure bewusst sind (Edwards 2001; Eileraas 2003; Morton und Newbury 2015), konzentriere ich mich in meiner Arbeit darauf, wie das Archiv aktiviert wurde, wie es sich verändert hat und welche neuen Pla-

---

<sup>42</sup> Für eine Übersicht der Geschichte der Fotografie siehe Sachsse (2003), Jäger (2009), Marien (2011).

<sup>43</sup> Vgl. dazu die Publikation *Photographys's Orientalism: New Essays on Colonial Representation* (Behdad und Gartlan 2013), deren Essays sich u. a. mit dem ungleichen Machtverhältnis zwischen Fotografin oder Fotograf und den Fotografierten auseinandersetzen.

teaus die Affektivität der Fotografien eröffnet haben und noch eröffnen können (Edward 2005, 2012; Morton und Newbury 2015).

Dass ich mich auf Fotografien beschränke, war eine bewusste Wahl und ist auch meiner Ausbildung geschuldet<sup>44</sup>. Die große Menge an Bildern macht das inszenierte Ich – U. Beier hat sich als Mentor und Initiator von Künstlerkarrieren inszeniert – besonders deutlich. Zudem erlauben mir die Fülle des Materials, der damit einhergehende Kontrollverlust und die Reproduktion von Codierungen eine private und weniger konstruierte Lesart als die schriftlichen Dokumente im Archiv, die von den Beiers oft stark überarbeitet wurden. Fotografien können, geht man über ihre visuelle Analyse hinaus<sup>45</sup>, alle Sinne ansprechen und so Besitz von einem ergreifen (Edwards 2012).

Bei meiner Auswahl berufe ich mich auf das subjektive und emotionale *Punctum*<sup>46</sup> „[...] das ist jenes Zufällige [...], das *mich besticht* (mich aber auch verwundet, trifft)“ (Barthes 2014, 36), also die Anziehungskraft und das Sentimentale der Bilder<sup>47</sup>, die im einzelnen Betrachter angelegt sind und daher variieren (Belting 2001).

---

<sup>44</sup> Mein erstes Studium von 2002-2007 absolvierte ich an der Kunstakademie Düsseldorf in der Klasse von Thomas Ruff.

<sup>45</sup> Vgl. dazu die Publikation *There are no visual media* von Mitchell, in der er Medien eine rein visuelle Komponente abspricht, da sie auch andere Sinne ansprechen: „All media are, from the standpoint of sensory modality, ‚mixed media‘“ (Mitchell 2007, 395).

<sup>46</sup> Das *Punctum* ist die formale Auseinandersetzung mit einem Bild, das *Studium* dagegen der historische Kontext, in dem sich das Bild befindet. Das *Punctum* ist der Punkt, an dem sich der Betrachter auf das Bild einlässt, ein emotionales Bindeglied, das den Betrachter in den Bann des Bildes zieht (Elkins 2007; Barthes 2014).

<sup>47</sup> „Ich habe nur Bilder ausgewählt, die mich wie versteinert ließen, ohne daß ich wüsste warum (diese Unwissenheit ist das Eigentümliche der Faszination, und was ich von jedem Bild sage, ist immer nur imaginär).“ (Barthes 2015, 142)

„Bilder und Schatten sind kräftiger als das Licht der Wahrheit und der Ideen: Eine stärkere Anerkennung der die Emotionen, Gedanken und Handlungen der Menschen beeinflussende Kraft der Bilder als in Platons negativer Bestimmung des Schattentheaters ist kaum jemals formuliert worden.“ (Bredekamp 2013, 37)<sup>48</sup>

Diese durchaus subjektive Auswahl verfestigte sich bereits am Anfang meiner Arbeit und änderte sich nicht mehr. Jede dieser Fotografien ließ mich nicht mehr los, schienen sie doch für meine Betrachtung des Archivs von Bedeutung. Die Berücksichtigung der Gefühle, die diese Fotografien bei mir auslösten, erweiterte ihre Indexikalität und damit die Präsenz des Referenten im Bild und dessen Ähnlichkeitsverhältnis zur Welt (Geimer 2011) um mehrere Ebenen: Nicht nur gaben die Gefühle Aufschluss über mein Plateau und was das Archiv in mir auslöste, sondern erlaubten mir auch, die Fotografien aus einem intimen und fast sentimentalen Blickwinkel zu betrachten. Das offenbarte mir wiederum die Sehnsucht der Beiers nach einer Heimat. Ausschlaggebend für meine Bindung zum Beier-Archiv war der anfängliche Kontakt zu dem Material ein Zugang zu einer Realität der Transformation (Ebeling 2007). Das sinnliche Erfahren der unterschiedlichen Materialien (Edwards 2005, 2010, 2012), besonders der Negative und Fotoabzüge, und die dazu von G. Beier erzählten Geschichten, brachten mir das Archiv auf mehreren sensorischen Ebenen viel näher, auch wenn ich später nur noch mit Digitalisaten arbeitete (s. 2.4.3.). Ganz im Sinne des *affective turn* (Clough und Halley 2007; Gregg und Seigworth 2010), der Zuwendung zu den Affekten,

---

<sup>48</sup> Bredekamp beschreibt den Bildakt als „eine Wirkung auf das Empfinden, Denken und Handeln [...] die aus der Kraft des Bildes und der Wechselwirkung mit dem betrachtenden, berührenden und auch hörenden Gegenüber entsteht“ (Bredekamp 2013, 52).

durch die Körper und Geist eine Handlung auslösen oder auch selbst betroffen sind, ließ ich die Fotografien auf mich wirken und überlegte, welche Sehnsüchte und Empfindungen dieses Archiv bei mir und vor allem bei den Beiers jenseits ihrer Inszenierung aktiviert hatte und noch aktiviert (zur Aktivierung durch Fotografien s. Brown und Phu, 2014, 13): „They [die Affekte; Anmerkung der Autorin] illuminate, in other words, both our power to affect the world around us and our power to be affected by it, along with the relationship between these two powers.“ (Clough und Halley 2007, III)

U. Beiers fotografisches Archiv ist im Laufe der Jahre kontinuierlich gewachsen, wurde aber stets mitgenommen, wenn die Familie den Wohnort wechselte. Der wiederholte Transport führte zu Beschädigungen und sogar Verlusten von Sammlungsmaterialien und hat (u. a. durch wechselnde klimatische Bedingungen) Spuren auf den Fotografien hinterlassen. So existieren von manchen Abzügen keine Negative mehr, einige Abzüge sind mehrfach vorhanden, andere publizierte Fotos existieren nur noch als Kopien aus den entsprechenden Veröffentlichungen. Alle Aufnahmen aus den ersten Jahren sind Schwarz-Weiß Fotografien, die U. Beier selbst entwickelt und abgezogen hat (s. 3.2.2.3) und die sich im Laufe der Zeit verfärbt und ihre Oberflächenstruktur veränderten haben. Später verwendete er vermehrt Farbnegativfilme und Farbdiafilme sowie Reproduktionen bereits vorhandener Abzüge, die, in Holzkisten aufbewahrt, für Vorträge und Präsentationen genutzt wurden (Abb. 2.10). Die jüngeren Bilder, z. B. aus dem Garten in Sydney, oder Aufnahmen, die während der späteren Besuche in Nigeria entstanden (Abb. 2.11), scheinen Standardabzüge zu sein, wie man sie in Fotogeschäften bekommt. Auch die Ordnung des Archivs veränderte sich im Laufe der Zeit. So

wurde zum Teil die ursprüngliche Beschriftung der Briefumschläge oder Klarsichthüllen, die Fotos enthielten, geändert (Abb. 2.12.) – ein Hinweis auf frühere Ordnungsversuche – oder Bilder tauchen an mehreren Orten und in anderen Zusammenhängen im Archiv auf. Auch stellten die Beiers verschiedene Bände (*Volumes*) zusammen, die im Archiv als Ordner und als digitale Kopien vorhanden sind. Sie fassen bestimmte Themen zusammen, z. B. U. Beiers Kindheit und Jugend mit vielen Zeitungsartikeln über sein Springreiten (s. Anhang 1) oder auch über das Schaffen einzelner Künstler wie Kauage aus Papua- Neuguinea (s. 3.8.2.3). Diese Ordner enthalten neben Kopien von Publikationen, Fotografien, persönlichen Notizen und aufgeschriebene Geschichten. Letztere hat mir G. Beier wiederholt persönlich erzählt. U. Beiers assoziatives Denken und die immer wieder neuen Vernetzungen der Archivbilder werden besonders an den Diasammlungen in Holzkisten, die er für seine Seminare und Vorträge (oder für deren Konzeption) zusammengestellt hat, deutlich (Abb. 2.13, 2.14). Dabei wurden z. B. schon vorhandene Fotoabzüge oder auch Papierkopien in Diapositive umgewandelt. Die Dias wurden dann an unterschiedlichen Stellen in den Kisten aufbewahrt und deren Deckel mit handschriftlichen Notizen versehen. Dies ist nur schwer oder gar nicht in einem digitalen Archiv nachzuvollziehen, da die Kisten zwar in dem Ordnernamen erwähnt sind, aber von solchen Aufbewahrungsformen meist keine Fotos gemacht wurden (Greven et al. 2019). Die Arbeit mit dem Material, das Suchen nach bestimmten Motiven, die Veränderung der Medien, all dies ist Teil der sinnlichen Erfahrung mit Bildern (Edwards 2010, 2012) und zeigt auch, wie sehr U. Beier mit und durch seine Fotografien lebte. Private Fotoalben sowie Stapel von losen Fotografien in den Privathäusern von G. Beier und S. Beier erzählen unter-

schiedliche Geschichten und variieren in ihrer Anordnung oder eben auch in ihrer Unordnung (Edwards 2005).

Wo genau das Archiv jeweils gelagert wurde, in der Wohnung oder in angemieteten Gebäuden, ist nicht mehr nachvollziehbar. Sicher hatte das Archiv im Laufe der Jahre je nach Wohnort eine wechselnde Bedeutung, aber vor allen Dingen in Sydney haben die Beiers sich immer wieder darauf bezogen, in wiederkehrender Erzählungen und Erinnerungen, sowie als Referenz, Quelle und Inspiration für U. Beiers zahlreiche Publikationen und G. Beiers Bildproduktionen (s. 3.11).

Im Jahre 2012, als ich Teile des Archivs, von G. Beier und mir in Kisten verpackt, aus Sydney nach Bayreuth holte, entschied G. Beier, welche Bilder in das der Öffentlichkeit zugängliche Archiv kommen und welche bei der Familie bleiben sollten. Bereits hier wurde der schon vorhandenen Ordnungsstruktur (angelegt durch die Beiers) eine weitere Ebene zugefügt, die durch das gemeinsame Packen und Beschriften entstand und die für den Digitalisierungsprozess in Bayreuth übernommen wurde<sup>49</sup>. Anfangs begutachtete G. Beier jede Fotografie, fasste sie an, um sich mit Hilfe ihrer Sinne mit den Fotografien und dem was darauf war in Verbindung zu setzen. In ihrer erfahrbaren Materialität ließen die Fotografien Erinnerungen zu und gaben einen Erzählrahmen vor: „[...] it is the image itself that motivates these actions and embodied responses [...].“ (Edwards 2010, 23) Dann entschied sie, ob diese nach Bayreuth geschickt werden sollten oder nicht; doch nach einiger Zeit wurde immer

---

<sup>49</sup> Im Rahmen des VW-Forschungsprojektes *African Art History and the Formation of a Modern Aesthetic. African Modernism in Institutional Art Collections related to German Collecting Activities* wurden u. a. die unterschiedlichen Ordnungsstrukturen, die im *Beier-Nachlass* sichtbar sind, untersucht. Siehe Greven et al. 2019; Iwalewaha. [http://www.iwalewaha.uni-bayreuth.de/de/projects/050\\_VW-Projekt/index.html](http://www.iwalewaha.uni-bayreuth.de/de/projects/050_VW-Projekt/index.html)

deutlicher, dass dieses Vorhaben aufgrund der Fülle des Materials nicht zu realisieren war. Zu der Erkenntnis, dass eine vollständige Kontrolle des gesamten Materials nicht möglich war, kam auch der schmerzvolle Abschied von Erinnerungen, die sich in den unzähligen Fotografien manifestiert hatten (s. 3.11).

G. Beiers anfängliche Auswahl für die Übergabe nach Bayreuth war ganz offensichtlich von der Absicht geprägt, die Geschichte des Ehepaars Beier sowie ihre eigene Rolle in dieser deutlich zu machen, aber auch, um die einmal konstruierte Heimat, ihren Sehnsuchtsort (s. 4), zu bewahren, nicht nur für sich, sondern auch für die Nachwelt. Trotz des Kontrollverlustes angesichts der Fülle an Material ist die in sich schlüssige und stringente Darstellung der eigenen Geschichte bemerkenswert: Die Bilder geben das wieder, was die Beiers auch in der Retrospektive immer wieder (schriftlich) inszeniert hatten und was ich in den Bildannäherungen nachvollziehen und erweitern will. Damit geht die Konstruktion der eigenen Geschichte durch die Beiers über eine gelenkte Inszenierung der eigenen Rollen innerhalb der Kunstgeschichte hinaus und wird persönlicher und intimer; sie offenbart unter anderem private Sehnsüchte wie die Suche nach einem Ort der Zugehörigkeit.

### **2.4.3 Wahrnehmungsmethoden**

„The photograph awakens a desire to know that which it cannot show.“  
(Edwards 2001, 19)

Dass sich Wissen wie ein Rhizom formiert und wir je nach Codierung Plateaus bilden (Deleuze und Guattari 1992), lässt sich nicht schriftlich umsetzen, da das Rhizom mehr Kritik und Utopie als tatsächliche Möglichkeit ist. Ausstellungsformate, wie ich sie 2016 verwirklichen konn-



te<sup>50</sup>, und auch der Datenträger im Anhang mit dem von mir verwendeten Bildmaterial versuchen dennoch zu veranschaulichen, wie man auch außerhalb eines schriftlichen Formats mit Bildern und persönlichen Lesarten umgehen kann. Um dem Rhizom aber auch in schriftlicher Form näher zu kommen, habe ich die von mir analysierten Fotografien nicht streng chronologisch, sondern nach Themen angeordnet, die sich erst aus den Bildannäherungen ergeben haben. Auch die zahlreichen Querverweise und langen Fußnoten im Text (und bewusst nicht in einem Anhang) weisen unmittelbar vor Ort auf die rhizomatische Struktur des Ganzen hin und verdeutlichen meinen spezifischen Zugang zu dem vorhandenen Material und wie im Laufe der Zeit mein Plateau entstanden ist.

Dass die Materialität eines Bildes veränderlich und dynamisch ist, wird im Beier-Nachlass besonders durch die Digitalisierung der Originale deutlich. Alle in dieser Arbeit verwendeten Abzüge, Diapositive und Negative habe ich u. a. aus praktischen Gründen als Digitalisate, die ich entweder selbst hergestellt habe<sup>51</sup> oder die mir vom Iwalewahaushaus zur Verfügung gestellt worden waren, in eine PREZI<sup>52</sup> eingearbeitet, auch, weil einige Aufnahmen in dem privaten Archiv von G. Beier in Sydney blieben (s. 2.4.2). Doch lebte die Erinnerung an die Originale und ihre

---

<sup>50</sup> Im März 2016 kuratierte ich im Iwalewahaushaus die Ausstellung *Existential Phantasies – The Monkey on your Shoulder*, die einen Einblick in das fragmentierte Archiv von U. und G. Beier gab. In zwei Räumen wurden Bilder gezeigt, die ich auch für die vorliegenden Bildannäherungen verwendet habe. Durch die Anordnung der Bilder zeigte ich ihre Netzwerke und Verbindungen untereinander (Abb. 2.15, 2.16).

<sup>51</sup> Auf den Aufnahmen sieht man oft den Untergrund, auf dem die Fotografie lag oder auch meine Hand, die sie festhält. Bereits auf dieser Ebene habe ich mich in das Archiv eingeschrieben und mein Plateau sichtbar gemacht.

<sup>52</sup> PREZI ist eine Visualisierungssoftware, die es erlaubt, in einem scheinbar grenzenlosen Raum Bilder abzulegen, diese anzuordnen und zu vernetzen und – je nach Qualität der digitalen Bilder – diese zu vergrößern, um Details zu betrachten.

„Aura“<sup>53</sup> (Benjamin 2013, 13) noch aktiv in mir weiter, ganz im Sinne von Ebeling und Günzels Archivhandeln (2009)<sup>54</sup>, und formte mein Plateau. PREZI übernahm auch eine methodologische Funktion und gab mir die Möglichkeit meine eigene ‚Karte‘ herzustellen, um die Digitalisate in einem neuen, scheinbar grenzenlosen Raum zu bewegen:

„Die Karte ist offen, sie kann in all ihren Dimensionen verbunden, zerlegt und umgekehrt werden, sie kann ständig neue Veränderungen aufnehmen. Man kann sie zerreißen oder umkehren; sie kann sich Montagen aller Art anpassen; sie kann von einem Individuum, einer Gruppe, einer gesellschaftlichen Organisation angelegt werden. Man kann sie auf eine Wand zeichnen, als Kunstwerk konzipieren oder als politische Aktion oder Meditationsübung begreifen. Es ist vielleicht eine der wichtigsten Eigenschaften des Rhizoms, immer vielfältige Zugangsmöglichkeiten zu bieten.“ (Deleuze und Guattari 1992, 24)

---

<sup>53</sup> Bereits 1935 umschreibt Benjamin in seiner Publikation *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit* die Aura als die Einzigartigkeit (i. S. von Unnahbarkeit, Echtheit und Einmaligkeit) eines Werkes, eine Art Kultwert, der die Anwesenheit des Werkes voraussetzt: „An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen ist. Dahin rechnen sowohl die Veränderungen, die es im Laufe der Zeit in seiner physischen Struktur erlitten hat, wie die wechselnden Besitzverhältnisse, in die es eingetreten sein mag.“ (Benjamin 2013, 11-12) Technisch reproduzierte Kopien verlieren ihre Orts- und Zeitgebundenheit sowie ihren Kultwert und verändern somit die Wahrnehmung.

<sup>54</sup> Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang die Frage, ob die Digitalisate auch ohne die Originale ihre Aura behalten und wie lange sie verfügbar sein werden, ein Thema, mit dem sich vor allen Dingen die jüngste Archivwissenschaft beschäftigt (Warnke 2002; Ernst 2015). Auch stellt sich die Frage, wie sich Archivierungsprozess und Archivstrukturen mit den neuen Technologien geändert haben und weiterhin ändern werden und wie diese Prozesse die Selektion von Bildern beeinflussen: „So the archive, the technological power of the archive, determines the nature of what has to be archived.“ (Van Zyl 2002, 46) Digitale Archive, vor allen Dingen in Verbindung mit Fotografie, und ihre anfängliche Idealisierung als ein demokratischerer Zugang zu Wissen (Ernst 2002) werfen Fragen nach ihren Möglichkeiten und Grenzen auf (s. u. a. Weber und Maier 2000), aber auch nach ihrer Authentizität und eigenen Ästhetik (Ernst 2015), deren Erörterung aber nicht Thema dieser Arbeit ist.

Vor mir erschloss sich ein Geflecht von Fotografien mit Verbindungen und Brüchen, also ein Rhizom im Sinne von Deleuze und Guattari (1992), dessen Auswahl zwar (durch mich) begrenzt wurde, dessen Möglichkeiten der Vernetzung jedoch unendlich sind. Diese Zugänge zu Archiv und Digitalisaten, die ich ganz im Sinne von Warburgs Bildertafeln (s. 2.4.3.1) nebeneinander und zueinander an- und umordnen konnte, führte mich zu einer Form der rhizomatischen Archivbetrachtung<sup>55</sup> und war somit erkenntnisbringend. Ich sah im Archiv den codierten Blick der Beiers, ein Fragment ihres Denkens und Fühlens, welches sich mit ganz unterschiedlichen Akteuren über die Jahre vernetzt und verändert hatte:

„Häufig steht man somit vor einem gewaltigen und rhizomatischen Archiv heterogener Bilder, das nur schwerlich zu beherrschen, zu organisieren und zu verstehen ist, eben weil jenes Labyrinth ebenso sehr aus Intervallen und Lücken wie aus Beobachtbarem besteht.“ (Didi-Hubermann 2007, 9)

Die von mir ausgewählten zehn Fotografien sind Teil eines Plateaus und damit auch eines Rhizoms, die mit anderen materiellen und mentalen Bildern verbunden sind. Die Bildannäherungen sollen mit ihren Querweisen die bestehenden Netzwerke und die darin agierenden Akteure offenlegen. Mit Hilfe der Karte werde ich die Betrachterin und den Betrachter durch mein Plateau führen. Durch Querweise im Text und durch die PREZI selbst gebe ich der Leserin und dem Leser die Möglichkeit, aus ihrem oder seinem eigenen Blickwinkel auf das Archiv zu schauen<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> Vgl. dazu die Ausführungen von Molina Bareas zu Warburgs Mnemosyne Atlas und dessen konzeptuelle Nähe zu Deleuze und Guattaris Rhizom (Molina Barea 2018).

<sup>56</sup> Siehe Prezi. <https://prezi.com/view/9gJoIImVi79xn1JH7j7z/>

Mit PREZI ist es zudem möglich, einzelne Bilder heranzuholen (z. B. solche, die nicht Teil meiner Bildannäherungen sind, die aber dennoch ihren Weg in mein Plateau gefunden haben) und somit eigene Bildkonstellationen zu finden, die wiederum andere Sichtweisen offenbaren können.

Von den zehn Fotografien stammen fünf aus dem öffentlich zugänglichen Teil des Archivs im Iwalewahaushaus und vier aus privaten Fotoalben, die noch im Besitz von G. Beier und S. Beier sind; ein weiteres Foto habe ich während meines Aufenthaltes in Sydney digital aufgenommen (s. 3.11). Bei allen Fotografien sind Herkunft und Bildrechte in den Bildlegenden angegeben.

#### **2.4.3.1 Über die Ikonologie hinaus**

Um mich den zehn Fotografien zu nähern, habe ich mich zunächst der Ikonologie bedient, einer klassischen kunsthistorischen Methode, mit der auch heute noch versucht wird, sich trotz eigener Codierung einem Kunstwerk zu nähern.

Aby Warburg (1866-1929)<sup>57</sup> und Erwin Panofsky (1892-1968)<sup>58</sup> gelten als die Begründer der ikonologischen Analyse. Bereits 1912 hat Warburg auf einem Kunsthistoriker-Kongress in Rom seine Ideen zu einer Annäherung an Bilder vorgestellt. Er wollte die Grenzen der damaligen

---

<sup>57</sup> Für einen Überblick über das Leben und Schaffen Warburgs siehe Gombrich (1981), Böhme (1997), Michels (2007), Rösch (2010). Erwähnenswert ist, dass seine interdisziplinäre umfassende Forschung über den Mittelmeerraum hinausging, wie u. a. seine Reise nach Mexiko belegt (Warburg 2010a, 2010b; Saxl 1979a). Für einen kommentierten Auszug aus Warburgs Schriften siehe Treml et al. (2010).

<sup>58</sup> Für einen Überblick über sein Leben und seine Lehre siehe Heckscher (1969). Besonders erwähnenswert ist die Sammlung deutschsprachiger Aufsätze von Michels und Warnke (1998).

Kunstwissenschaft erweitern, indem er bis dahin von Kunsthistorikern unbeachtete Quellen in seine Analysen integrierte (Kopp-Schmidt 2004; Rösch 2010). Warburgs wohl bekannteste Arbeit *Mnemosyne – eine Bilderreihe zur Untersuchung der Funktion vorgeprägter antiker Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens in der Kunst der europäischen Renaissance*<sup>59</sup> blieb unvollendet. Sein Interesse galt den Ausdrucksformeln der Antike und deren Rezeption und Wiederaufnahme (oder auch Ablehnung) in der Renaissance. Er suchte nach der so genannten ‚Pathosformel‘, einer auf einem Bild festgehaltene Geste, der universale Gültigkeit unterstellt wird und die über zeitliche und räumliche Distanzen erhalten bleibt (Rösch 2010). Seine Arbeit mit Bildern unterschiedlicher Art (Gemälde, Münzen, Wachsfiguren), deren Fotos er auf Tafeln nebeneinander und untereinander stellte, hat meinen eigenen Umgang mit den Bildern aus dem Archiv der Beiers stark beeinflusst. Immer wieder ordnete Warburg Bilder unterschiedlich an und stellte Verbindungen her, die sich erst aus der genauen Betrachtung dieser Bildanordnungen erschlossen. Sein bekannter Satz „Der liebe Gott steckt im Detail“ (Warburg in Wuttke 1979, 618) macht deutlich, wie wichtig eine umfassende Analyse, ein Begreifen mit allen Sinnen für ihn war:

„[...] , daß das Eingehen aufs Detail uns nicht nur nicht verhindert, eine breitere Gesamtansicht zu gewinnen, sondern die unerläßliche Voraussetzung [bildet], um das Schöne und Erhabene der Kunstwelt unmittelbar zu empfinden und es doch als Ergebnis ernster und innerlichster menschlicher Kultur-Arbeit zu erfassen.“ (Warburg in Wuttke 1979, 615)

---

<sup>59</sup> Eine detaillierte Übersicht und Geschichte des Atlas in der Bibliothek Warburgs geben Warnke (2000) und Rösch (2010).

Kunst war für Warburg Teil eines sozialen Organismus, die man sich aus allen nur möglichen Blickwinkeln nähern muss und deren abschließende Durchdringung vielleicht niemals gelingt (Weigel 2004). So stellte er Bilder immer wieder in andere Zusammenhänge, veränderte diese Bilderkonstellationen aufgrund neuer Erkenntnisse und legte damit neue Vernetzungen offen. Dies zeigt aber auch deutlich, wie persönlich seine Wahrnehmung der Bilder war. Die Tafeln des Bilderatlas, die immer wieder neu zusammengestellten Bildfigurationen, die er nicht nur historisch und phänomenologisch untersuchte (s. Saxl 1979b, 384), waren sein Plateau. Sein Ziel war, diese Figuren allumfassend zu begreifen und somit über ein rein visuelles Verstehen hinauszugehen (Michels 2007)<sup>60</sup>. Ausgehend von Bildern<sup>61</sup> versuchte Warburg europäische Kulturgeschichte und das europäische Selbstverständnis zu begreifen:

„Ihn bewegten gleichsam das Ganze und die Tiefe der Bildkultur, und er fragte nach dem psychoenergetischen und anthropologischen Sinn von Bildern, die sich notwendig in Formen ausgeprägt haben und ausdrücken.“ (Schulz 2005, 31)

Liest man seine zahlreichen Analysen (Wuttke 1979), so wird deutlich, wie viel Wissen er aus unterschiedlichen Disziplinen heranzog und dass er, im Gegensatz zu Panofsky, Beschreibung, Analyse und Interpretation ineinanderfließen ließ (s. dazu Wuttke 1979). Beschreibungen, histori-

---

<sup>60</sup> Gregg und Seigworth (2010) sprechen von einem „inventory of shimmers“ (1).

<sup>61</sup> Warburg forderte eine Öffnung des Quellenkorpus: „'Bild' meint in einem weiten Sinn nicht nur Zeugnisse der Bildkünste, sondern auch körperliche Bewegungsfiguren, performative soziale, d. h. relativ stabile, mit Obligation versehene, augenfällige Rituale und Habitus, codierte Gestalten der Bemeisterung von Affekten etc. [...] Bei einer solchen Funktionsbestimmung wird jedes Kunstwerk zum ‚Dokument‘ der Kulturgeschichte.“ (Böhme 1997, 11)

sche Quellen, Zitate und weitere Bilder oder auch Bildausschnitte sind nicht voneinander getrennt und sind geprägt durch Warburgs leidenschaftliches und wertendes Schreiben über seinen Gegenstand (s. Warburg 1979, 56; Gombrich 1981; Schulz 2005).

Panofsky entwickelte, aufbauend auf Warburgs Analysen, eine dreistufige Anleitung zur Analyse von Bildern. Diese drei Schritte sind die vorikonografischen Beschreibung, die ikonografische Analyse und die ikonologische Interpretation eines Bildes.

Der erste Schritt setzt sich mit dem primären oder natürlichen Sujet auseinander, also den abgebildeten Tatsachen, die man erkennen kann (z. B. Menschen und Tiere) und dem Ausdruck dieser abgebildeten Tatsachen, „[...] wie den schmerzlichen Charakter einer Pose oder einer Geste [...]“ (Panofsky 1979b, 210). Auch wenn Panofsky dies nicht explizit sagt, kann eine solche erste Interpretation nur aus der eigenen Codierung heraus stattfinden und muss daher zwangsläufig individuell variieren. Panofsky setzt für diese Stufe die Kenntnis der historischen Bedingungen voraus: „Aus dem bisher Entwickelten folgt, dass schon die primitive Deskription eines Kunstwerkes [...] in Wahrheit eine gestaltungsgeschichtliche Interpretation ist, oder zum mindestens implizit einschließt.“ (Panofsky 1979a, 193)

Der zweite Schritt beschäftigt sich mit dem sekundären oder konventionalen Sujet und geht über die Beschreibung hinaus. Die Betrachterin oder der Betrachter sollte sich mit den Bildmotiven auskennen, z. B. mit Hilfe literarischer Quellen. Auch hier sind der kulturelle Kontext und der Zugang der Betrachterin und des Betrachters zu den relevanten Quellen ausschlaggebend: „Die Identifizierung solcher Bilder, Anekdoten und Allegorien ist der Bereich dessen, was normalerweise mit der Bezeich-

nung >>Ikonographie<< gemeint ist.“ (Panofsky 1979b, 210)

Im dritten Schritt werden Bedeutung und Gehalt der vorher beschriebenen und identifizierten Bildelemente ermittelt; zudem sollte hier das Bild in einem größeren Zusammenhang (Epoche, Zeitgeist) gesehen werden. Das Bild wird somit letztlich ein Dokument einer bestimmten Zeit, einen bestimmten Autor und über bestimmte Netzwerke.

Da sich auch Panofsky darüber im Klaren war, dass Quellen und eigene Interpretationen codiert sind, sprach er von der Notwendigkeit einer Korrektur und einer Kontrolle. So sollte nicht nur die verwendete Quelle sondern auch die eigene Interpretation (und die eigene Intuition) hinterfragt werden:

„Je subjektiver und irrationaler allerdings diese Interpretationsquelle ist (denn jeder intuitive Ansatz wird durch die Psychologie und die >>Weltanschauung<< des Interpreten geprägt sein), umso notwendiger ist die Anwendung jener Korrektive und Kontrollen [...].“ (Panofsky 1979b, 221)

Mit allen drei Schritten setzt Panofsky bei den Interpreten allerdings ein relativ einheitliches Wissen oder zumindest den Zugang zu relevanten Quellen voraus – beides ist nicht immer gegeben – und schließt daher viele Personen aus<sup>62</sup>. Jedoch versuchte er durch die Einbeziehung unterschiedlicher geisteswissenschaftlicher Ansätze einer einseitigen Interpretation vorzubeugen und das Bild auf der visuellen Ebene zu verstehen. Er folgte mit diesem Ansatz seinem Vorgänger Warburg, der durch seine umfassende Bildwissenschaft interdisziplinär alle Einzelergebnisse zu-

---

<sup>62</sup> Panofskys Modell basierte auf Bildern der Renaissance; ein Transfer in andere Zeiten oder auf andere Bildgattungen, vor allem für abstrakte Bilder, wurde daher als problematisch angesehen. (Gombrich 1979; Schulz 2005; Jäger 2009).



sammenfassen wollte, um „Bilderrätsel“ (Weigel 2004, 200) zu lösen und ihre Spuren (in anderen Bildern) zu erkennen. Doch im Gegensatz zu Warburgs umfassendem sinnlichen Bildverständnis, für das ein „affektiver Körper als Leitmedium“ (Schulz 2005, 41) eine zentrale Rolle spielte, ist Panofskys Analyse von Bildern eher rational und formal. Das brachte ihm den Vorwurf ein, dies würde den Bildern nicht gerecht werden und damit würde die Einzigartigkeit der Bilder verloren gehen (Didi-Hubermann 2000)<sup>63</sup>.

Wie schon an Warburgs Scheitern an der Vollständigkeit seiner Bilddurchdringungen und an Panofskys Korrekturen sichtbar wird, ist die Ikonologie nur ein Versuch, Bilder zu betrachten und keine Methode, die ein Bild umfassend begreifen kann. Sie zeigt Fragmente auf, Plateaus, die sich auch noch viel später durch weitere Interpretationen mit anderen Plateaus vernetzen können, und verweist somit auf das *Nachleben der Bilder* (Didi-Hubermann 2010), die keine fixierten Entitäten sind, sondern sich je nach Wahrnehmung wandeln und neu zusammensetzen (ganz i. S. von Deleuze und Guattaris Plateau).

Ich orientiere mich zwar an Panofskys Vorgehen, habe aber Interpretation und Analyse zusammengefasst. Zudem habe ich versucht, die Fotografien mit allen Sinnen umfassender zu erfahren und folge damit Warburgs assoziativer Ikonologie, die auch ein intensives seelisches Begreifen der Bilder fordert (Wuttke 1979) und damit über das Indexikalische

---

<sup>63</sup> Didi-Hubermann (2000) spricht von der Unzulänglichkeit der Ikonologie und deren scheinbarer Objektivierung und davon, dass man erst durch das Akzeptieren des Nicht-Wissens das Bild öffnet und mit allen Sinnen erfahren kann. Die Unterschiede zwischen Warburg und Panofsky und die Bedeutung des ersteren für eine umfassendere Form der Kunstgeschichte betont Didi-Hubermann allerdings immer wieder (2010). Für einen Einblick in die Kritik an Panofskys Methode siehe Schulz (2005), Günzel und Mersch (2014).

der Fotografie hinausgeht (Edwards 2001). Die Betrachtung der Materialität, z. B. die haptischen Eindrücke von unterschiedlichem Papier (Starl 2009; Ziehe und Hägele 2017) und die Selbstständigkeit des Materials (Mersch 2013) erweitern die Ikonologie um eine körperlich-emotionale Bilderfahrung (Edwards 2012; Rauzenberg 2013). Die Dichotomie des Bildes in Materialität und in das, was auf dem Bild zu sehen ist, ist damit weitgehend aufgehoben. So können z. B. die Beschneidung der Fotografien, altersbedingte Veränderungen wie Vergilbung, Knicke und Risse und (zum Teil) vorhandene Beschriftungen auf ihrer Rückseite, alles Bestandteile einer komplexen Biografie<sup>64</sup>, helfen, den Lebensweg von Fotografien zu verstehen. Es geht dabei nicht nur um „nachträgliche Störungen“ (Finke und Halawa 2013, 11), die eine vermeintlich fixierte Materialität durchbrechen, sondern auch darum, dass das Material Bilder (einschließlich Fotografien) bestimmt und somit aktiv ist: „Materialität wirkt sich folglich unumgänglich auf die Erscheinung des Bildes aus; dessen Bildlichkeit bleibt davon nicht unberührt.“ (Finke und Halawa 2013, 16) Dabei ist die Materialität eines Bildes dynamisch und veränderbar und vollzieht sich auch in der Wahrnehmung unterschiedlicher Akteure: „Welche Funktion der Materialität eines Bildes [...] jeweils zukommt – darüber entscheidet der konkrete Bildgebrauch.“ (Sachs-

---

<sup>64</sup> Objektbiografien setzen sich mit den diversen Lebensereignissen von Objekten auseinander, wie z. B. die Produktion und Nutzung, die ausschlaggebend sind für das Verständnis eines Objektes. Die Objekte sind mit anderen Akteuren, Orten und Ereignissen verknüpft und geben selbst auch Auskunft über die kulturellen Kontexte, in denen sie sich befanden und befinden (Appadurai 1986; Kopytoff 1986; Gosden und Marshall 1999; Alberti 2005; Hoskins 2006). Vgl. dazu auch die Ausstellung *Objektbiografien* im ethnologischen Museum Berlin im Jahre 2015 (Rodatus und von Oswald 2015) und verschiedene Tagungen zum Thema, wie z. B. die Tagung *Working on Things* an der Humboldt-Universität in Berlin: H/Soz/Kult. <https://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-7321>

Hombach und Winter 2013, 51)

Im Folgenden sind die Beschreibungen der Bildinhalte sehr detailliert, aber dennoch fragmentarisch und durch meine Wahrnehmung geprägt. Bei diesem Prozess musste ich zunächst meine Annäherungen an das Beier-Archiv und die damit verbundenen Erfahrungen zurückstellen, um mich auf das, was ich sah, zu konzentrieren. Die Beschreibungen, die somit einen Einblick in mein Sehen und auch dessen Unzulänglichkeit geben, können in ihrer Ausführlichkeit irritierend wirken, zumal auch nicht alle dabei erwähnten Aspekte in den anschließenden Bildannäherungen erörtert werden, doch sind sie Grundlage jeglicher Neulesung. In den Bildannäherungen 9 und 11 sind die Objekte auf den beiden Fotografien so zahlreich, dass ich aus Gründen der Übersichtlichkeit bereits in der Beschreibung weitere Erklärungen hinzugefügt habe.

Für die Annäherung an die zehn Fotografien war neben Literaturrecherchen insbesondere die Durchdringung des Beier-Archivs mit seinen unterschiedlichen Medien von größter Bedeutung, d. h. auch andere Fotografien, Dokumente, Bücher, Zeichnungen, Notizen und Tonaufnahmen flossen in meine Bildannäherungen mit ein. Gespräche mit G. Beier, mit ihren Söhnen und Freunden der Familie<sup>65</sup> gaben mir Einblicke in ihre Lebensumstände. Von besonderer Bedeutung waren auch die Diskussionen und Bildbesprechungen vor allem mit G. Beier und Rowland Abiodun<sup>66</sup>, in denen Bildinhalte und die Umstände erörtert wurden, unter de-

---

<sup>65</sup> Im Laufe meiner Recherchen habe ich festgestellt, dass sich viele der kontaktierten Personen im näheren Freundeskreis der Beiers sehen und damit ein Teil ihrer Lebensgeschichte sein wollen.

<sup>66</sup> Rowland Abiodun (\*1941) ist John C. Newton Professor für Kunst, Kunstgeschichte und Black Studies am Amherst College, Amherst, Massachusetts, und ein langjähriger Freund der Familie Beier. Er studierte in Zaria, Nigeria, wo er sein Studium mit einem Bachelor in Kunst abschloss. Dort traf er G. Beier, mit der er stets in engem

nen die Bilder entstanden waren. Dabei konnte ich bei beiden immer wieder ihren nostalgischen Rückblicken folgen<sup>67</sup>. Ich bekam nicht nur Informationen und Erklärungen, die ich wiederum mit der Literatur und dem Archiv abglich, sondern erfuhr auch, welche unterschiedlichen Gefühle und Sehnsüchte die Fotografien bei den Betrachterinnen und Betrachtern, die eng mit der Geschichte des Materials verbunden sind, auslösten. Dabei merkte ich erneut, wie wichtig es war, die Originale während der Bildbesprechungen in den Händen zu halten. „Material forms of photographs prescribe responses to them because they demand specific bodily relations.“ (Edwards 2005, 34) Besonders das Anfassen der Fotografien und anderer Bildproduktionen schien bei den Gesprächspartnerinnen und Gesprächspartnern in den meisten Fällen intime und private Erinnerungen an Personen und Beziehungen zu wecken, ganz im Sinne von Edwards Betrachtungen, dass Fotografien Verbindungen und Beziehungen in ihrer gemeinsamen Betrachtung schaffen:

„Rather it is an engagement with the whole social dynamic of photographs over space and time, in which photographs become entities acting and mediating between people. The engagement with photographs as socially salient objects both encapsulates and defines relations between people.“ (Edwards 2005, 31)

---

Kontakt stand. Abiodun ist einer meiner wichtigsten Forschungspartner, da er nicht nur die Geschichte der Beiers zum Teil miterlebt hat, sondern auch Experte auf dem Gebiet der Yoruba-(Kunst)Geschichte ist. Für weitere Informationen zu Abiodun: Amherst College. <https://www.amherst.edu/people/facstaff/roabiodun> und Rowland Ola Abiodun. <https://rowlandabiodun.com>

<sup>67</sup> Meine Gespräche über die Fotografien, die ich im Laufe dieser Arbeit geführt und in der vorliegenden Arbeit verwendet habe, befinden sich als Tonaufnahmen in der digitalen Datenbank DEVA.

In einigen Fällen bezog ich meine Informationen nur über E-Mails und Telefonate. Hier bekam ich zwar Antworten auf spezifische Fragen, doch lieferten sie keinen Rahmen, in denen Geschichten erzählt und Erinnerungen mit ihren Vernetzungen und Verzweigungen geteilt wurden. Mit Kolleginnen und Kollegen spürte ich in *Icon Lab*-Sitzungen<sup>68</sup> individuellen und assoziativen Bilderfahrungen nach, die mir oft neue Wahrnehmungen ermöglichten und die von mir etablierten Offensichtlichkeiten hinterfragten. Dies erlaubte mir, Bilder auch außerhalb meiner eigenen Codierungen wahrzunehmen und zu erfahren, und verhinderte damit ihre bloße Reproduktion.

---

<sup>68</sup> Das *Icon Lab* wurde im Rahmen des Projektes *Revolution 3.0* an der *Bayreuth Academy of Advanced African Studies* entwickelt und war darauf ausgelegt, sich auf Bilder, die digital auf eine Wand projiziert wurden, zu konzentrieren und diese zu diskutieren. Später wurde diese Methode auch im Iwalewaha Haus eingeführt und ich hatte die Möglichkeit, Fotografien aus meinem Plateau zu diskutieren. Obwohl hier die materielle Komponente fehlte, wurde versucht Bilder ganzheitlich wahrzunehmen. So war der Raum dunkel, die Bilder vergrößert und jeder war eingeladen, seine Gedanken zu teilen: Icon Lab. [http://www.bayreuth-academy.uni-bayreuth.de/en/teilprojekt/revolution\\_3\\_0/aktiv/Icon-Lab/index.html](http://www.bayreuth-academy.uni-bayreuth.de/en/teilprojekt/revolution_3_0/aktiv/Icon-Lab/index.html)

## Das Archiv als Heimat



Abb. 2.1



Abb. 2.2

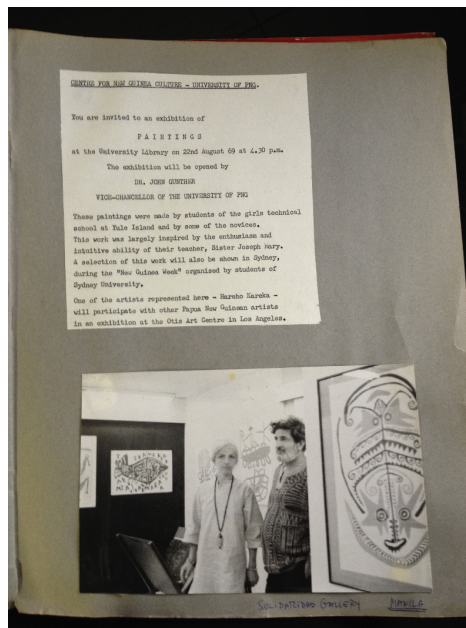


Abb. 2.3



Abb. 2.4



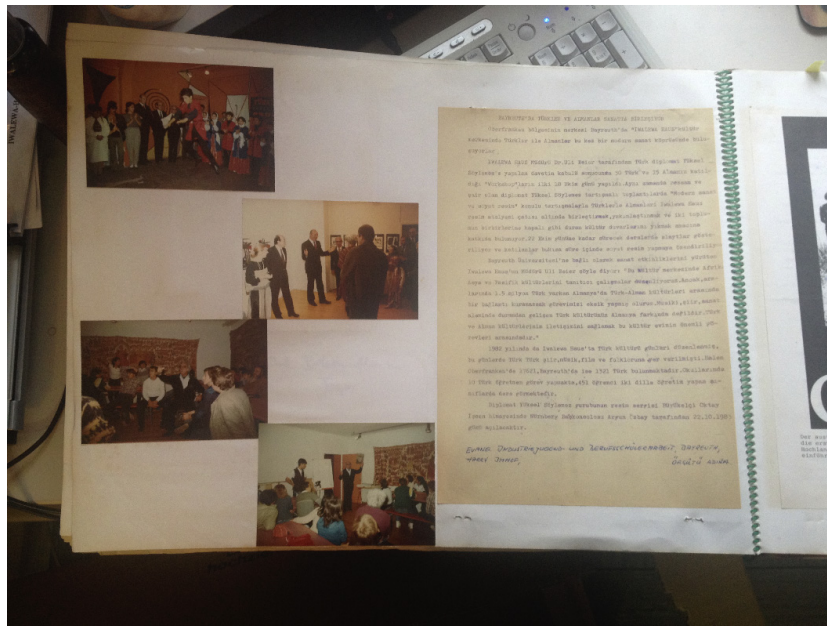


Abb. 2.5

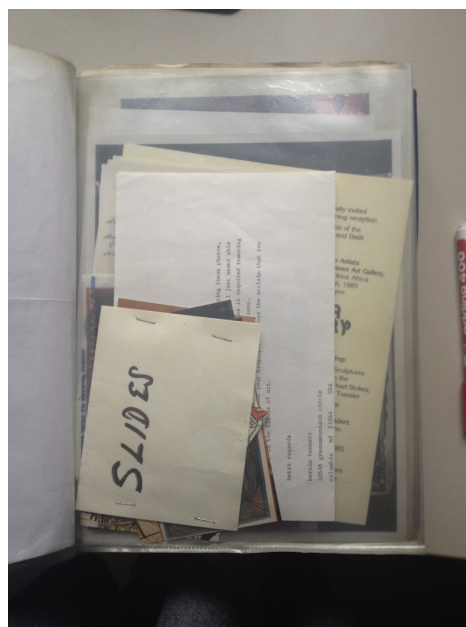


Abb. 2.6



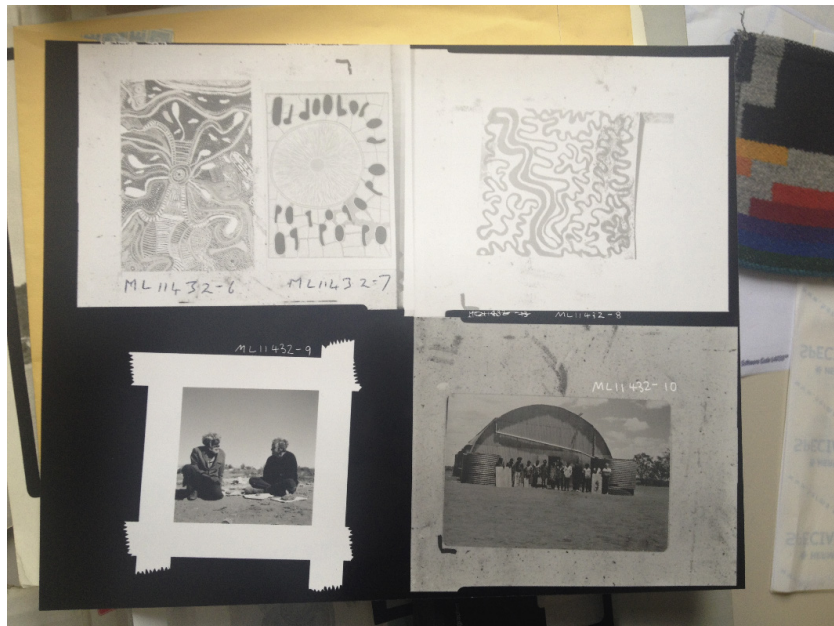


Abb. 2.7



Abb. 2.8

## Das Archiv als Heimat



Abb. 2.9



Abb. 2.10



Abb. 2.11



Abb. 2.12







Abb. 2.15



Abb. 2.16

### **3 Bildannäherungen**

„The living past cannot rise up from the dead and speak to us like dead stones [...]. We must pick our way among the remains, wrestle with and conjure the ghosts of the past, play them with patient importunity in order to reconstruct the best story we can.“ (Caputo 1997, 274)

Im Folgenden werde ich zunächst das Fotomaterial des Beier-Archivs in seiner Gesamtheit betrachten und etwas über die Rolle der Fotografie für U. Beier sagen. Danach werde ich mich, ausgehend von dem Material, welches ich durch meine Wahrnehmung aktiviert habe, auf die zehn Fotografien beschränken, und mit deren Hilfe versuchen, U. Beiers und auch G. Beiers (Lebens)Reise nachzuzeichnen und ihre Heimatsuche und Heimatgestaltung sichtbar zu machen.

#### **3.1 Die Rolle der Fotografie für Ulli Beier**

„[...] evoking Benjamin’s construction of a self only ever revealed in the flashes and fragments produced in spaces of memory in which self and other, and past and present converge.“ (Riches 2013, 169)

Die große Menge an Fotografien ist ein Indiz dafür, wie wichtig dieses Medium für U. Beier war. Alle diese Fotografien, ob sie nun von ihm selbst aufgenommen und entwickelt wurden oder nicht (z. B. die Fotos seiner Kindheit), haben sein Leben begleitet und erzählen (s)eine Lebensgeschichte. Doch waren es nur einige wenige ausgewählte Fotografien, die immer wieder zur Illustration in Publikationen von ihm und über ihn verwendet wurden (z. B. Abb. 3.1.1). Insgesamt verhält sich aber die Gesamtheit von Fotografien und Texten im Beier-Archiv, die sich gegen-

seitig ergänzen, wie eine ‚fotobiografische Narrative‘ (Christen 2019). Auch wenn mir assoziative Bilderfahrungen helfen, eigene Codierungen zu hinterfragen (s. 2.4.3.1), so sind es die schriftlichen und filmischen Dokumente im Archiv, die für meine Annäherungen an die Fotografien unverzichtbar waren und in ihrer Kombination auch mein Plateau bilden. Mit U. Beiers Ankunft in Nigeria sind im Archiv zunehmend mehr von den selbst aufgenommenen Fotografien zu finden. Anfangs noch mehr beobachtend und fasziniert von einer ihm fremden Kultur, die er kennen lernen wollte und die er aus seiner Codierung heraus betrachtete, griff er später immer mehr in sein kulturelles Umfeld ein, indem er überwiegend die Produktionen und die Künstlerinnen und Künstler aufnahm, die er für förderungswürdig hielt und die er auch anschließend vermarktete. Seine Fotografien scheinen beweisen zu wollen, dass er vor Ort war und begonnen hatte, Teil einer Gemeinschaft zu werden (s. 3.2.2.3). Diese Anerkennung vor Ort machte ihn nach eigener Einschätzung im Laufe der Zeit zu einem Experten der Yoruba-Kultur und der ‚modernen Kunst‘ und brachte ihn dazu, sich unübersehbar als Kunstpatron zu inszenieren (vgl. dazu die Unterschiede seines Auftretens auf den Fotografien in 3.2 und 3.7). U. Beier fotografierte in Nigeria Rituale, Tänze und Zusammenkünfte, an denen er aufgrund seiner Position und seiner immer präsenteren Rolle als Mitglied der Gemeinschaft teilnehmen konnte (Abb. 3.1.2, 3.1.3, 3.1.4, 3.1.5, 3.1.6), und darüber hinaus traditionale Objekte, wie z. B. Skulpturen, Stoffe und vieles mehr, die innerhalb ihres sozialen Umfeldes aufgenommen wurden. Nur selten sieht man Repro-

duktionen von Bildern vor einem scheinbar neutralen Hintergrund<sup>69</sup>. Es scheint so, als hätte er sich damit der ihm am Anfang fremden Gemeinschaft nähern wollen und versucht, diese zu verstehen. Die Dokumentation wurde wichtiger als das zu dokumentierende Ereignis (s. Krauss 1998, 63), da sie über das Abgebildete hinaus die Rolle von U. Beier als Fotograf festigten und ein bestimmtes Bild von ihm vermitteln sollte, nämlich das des Beobachters, des stillen Teilnehmers, des Neulings und später auch des Insiders und des Experten, der es als seine Aufgabe ansah, das kulturelle Leben um ihn herum fotografisch zu bewahren. Die Fotografien scheinen somit Belege der eigenen Identität zu sein (Bourdieu 1983; Sekula 1986).

U. Beier hat seine Bilder meist aus nächster Nähe mit einem Normalobjektiv aufgenommen (mit einer Kleinbild- oder einer Mittelformatkamera), anfangs noch in Schwarz-Weiß, später auch unter Verwendung von Buntfilmen (Negativ- und Diafilme). In der Dunkelkammer vergrößerte er auch einzelne Ausschnitte, was besonders an der doppelt belichteten Fotografie (s. 3.10) sichtbar wird. Diese ist insofern bemerkenswert, als sie sich von der vermeintlichen Indexikalität der Fotografie löst. Durch die zweifache Belichtung mit zwei unterschiedlichen Negativen wird erneut deutlich, dass jede Fotografie und im weiteren Sinne jedes Bild ein Ausschnitt ist, d. h. einen bestimmten Blickwinkel und bestimmte Positionierungen und somit eine Inszenierung zeigt. Die Reproduktion

---

<sup>69</sup> Vgl. dazu Edwards (2001), die sich mit den Fotografien ethnografischer Objekte und deren Darstellung und Anordnung auseinandersetzt. Die Autorin betont besonders die ‚neutralen‘ Hintergründe auf diesen Fotos, die eine wissenschaftliche Objektivität suggerieren.



des eigenen codierten Blickes in der Fotografie, also den bewussten und gelenkten Prozess des Fotografierens, nennt Adams Visualisation (2000):

„Der Begriff der *Visualisation* bezieht sich auf den gesamten emotional-geistigen Schaffensprozeß beim Photographieren. Er beinhaltet die Fähigkeit, das fertige Bild vor der Aufnahme bereits vor sich zu sehen, so daß die angewandten Verfahren das gewünschte Resultat herbeiführen.“ (Adams 2000, 15)

Die Gesamtheit des Prozesses, den Adams hier beschreibt, und die damit implizierte Stellungnahme visualisieren den eigenen Blick. Das Endprodukt, die Fotografie, ist nach eigenen Vorlieben (innerhalb der eigenen Codierung) und auch nach eigenem Können gestaltet und zeigt ein Fragment der individuellen Realität (Bourdieu 1983). Das beginnt mit dem unmittelbaren Akt des Aufnehmens, geht über den Blick durch die Kamera und die Entwicklung in der Dunkelkammer und endet mit der Beschneidung und Präsentation (und später der digitalen Bearbeitung<sup>70</sup>) des Fotos. Auch wenn in der Fotografie scheinbar alle vorhandenen Informationen eingefangen sind, so sind diese abhängig von Ausschnitt, vom Film, von der Kamera und der Belichtung. Jede Manipulation am Fotoapparat wie die Auswahl der Blende, die Wahl der Verschlusszeit – diese Manipulationen sind auch abhängig vom Können der Fotografin oder des

---

<sup>70</sup> Während die analoge Fotografie eine Veränderung der Materie erfährt (vom Negativ zum Papierabzug), bleibt die digitale Fotografie auf eine unbestimmte Art immateriell und liefert Informationen für unterschiedliche Ausgabemöglichkeiten und somit auch Kommunikationsmuster (Meier 2013). Wie keine andere Bildproduktion stellt sie aufgrund der viel größeren Manipulationsmöglichkeiten das Vertrauen in die Abbildung von Wirklichkeit in Frage (Mitchell 1994; Lunenfeld 2002).

Fotografen –, beeinflussen das Endprodukt und spiegeln die codierte Sicht des Autors wider<sup>71</sup>:

„This is not the inflection of a priori (though irretrievable) reality, as Barthes would have us believe, but the production of a new and specific reality, the photograph, which becomes meaningful in certain transactions and has real effects, but which cannot refer or be referred to a pre-photographic reality as truth.“ (Elkins 2007, 31)

Keilbach (2009) beschreibt diese Eigenschaft folgendermaßen: „Each photograph freezes the moment in which it was exposed, and captures a moment of time that is already a part of the past after it has been exposed“ (56). Schon Barthes (2014) sprach von dem Wesen der Fotografie, Vergangenes festzuhalten und damit den Beweis zu liefern, dass dieser Moment existiert hat. Nach Barthes stellt die Fotografie Vergangenes nicht wieder her und macht den Moment nicht wieder lebendig, ihr Wert liegt „[...] in der Beglaubigung, dass das, was ich sehe, tatsächlich da gewesen ist“ (92).

Dem hält Edwards (2005) entgegen, dass Fotografie zwar nicht den einen Moment wieder lebendig machen könne, dass sie sich den Moment aber

---

<sup>71</sup> Trotz der Kontrolle der Fotografin oder des Fotografen über die Kamera, entzieht sich diese im Augenblick des Auslösens jeglicher Kontrolle. Diese technische Besonderheit der Fotografie führte zu den Überlegungen, dass genau dieser nicht-menschliche Moment die Fotografie zu einem autonomen Objekt ohne Code macht, welcher dann durch den Blick, die Beschreibung, die Wahrnehmung wieder kulturell codiert wird: „In >>Die Photographie als Botschaft<< hat er daraus die radikale Konsequenz gezogen, daß die Beschreibung eines Photos letztendlich unmöglich sei, weil jede sprachliche Erfassung die fotografische >>Botschaft ohne Code<< zwangsläufig codieren, benennen und mit Sinn belegen muß und dann systematisch den Raum ihrer reinen, noch >sinnlosen< Denotation verfehlt.“ (Geimer und Stiegler 2015, 331) Der Kontrollverlust verspricht somit die Möglichkeit feststehende Codierungen zu überschreiben, Pinney und Peterson (2003) gehen sogar so weit sich zu fragen, ob die Kamera dadurch nicht diskriminieren kann.

wieder aneignen könne, von ihm Besitz ergreife und so eine aktive Rolle in der Geschichtsschreibung erhalte. Doch ist auch dies nur eine Form von Realität (Flusser 2006; Eltkins 2007) und damit abhängig von den Codierungen der beteiligten Akteure. Die besondere Zeitlichkeit der Fotografie ist „[...] demnach eine Gleichzeitigkeit von Nähe und Distanz, Gegenwart und Entzogenheit“ (Geimer 2011, 34). Es ist der Moment auf der Fotografie, der schon vorbei ist, das Hineinlesen der Zukunft in die Gegenwart, in etwas, was schon vergangen ist; er widersetzt sich einer linearen Zeitvorstellung<sup>72</sup>.

Für den vermeintlichen „Bezeugungscharakter“ (Geimer 2011, 32) werden je nach Fototheorie unterschiedliche Begriffe, z. B. Spur, Abdruck und Index der Vergangenheit, verwendet (Pinney und Peterson 2003; Eltkins 2007; Jäger 2009; Geimer 2011). Deutlich wird jedoch, dass sich alle auf das Zusammenspiel zwischen Objekt und lichtempfindlichem Material und einen zeitweisen Verlust der Kontrolle der Fotografin oder des Fotografen berufen; das ist ein wesentlicher Aspekt, der die Fotografie von anderen Medien unterscheidet. Die auch in meinem Plateau unterschiedliche Materialität (Negative, Diapositive, Polaroid- und digitale Aufnahmen) des Mediums Fotografie stellt eine Herausforderung für das Wesen der Fotografie dar, welches gesellschaftliche ausgehandelt wird (Jäger 2009; Geimer 2011), zeigt aber auch, wie wichtig es ist, sich mit dem Material auseinanderzusetzen (s. 2.4.2). Auch die Aufnahmen selbst

---

<sup>72</sup> „In many ways a photograph denies history. A fragment of space and time, it defies diachronic connections, being dislocated from the flow of life from which it was extracted. While it is ‘of’ the past, it is also of the present in that the past is transported in apparent entirety to the present [...]“ (Edwards 2001, 8) Vgl. dazu auch die Konferenz *Augenreiz, Blickspur, Bilddauer. Erfahrungen von Zeit im Bild*, die 2016 an der Universität Jena stattfand und sich mit den unterschiedlichen zeitlichen Dimensionen von Fotografie auseinandersetzte: Arthist. <https://arthist.net/archive/12630>

unterscheiden sich in ihren Details, in ihrer Rahmung (dem Ausschnitt), in der Perspektive, in der Zeit, in der sie aufgenommen wurden, aber auch in der Zeit, die auf der Fotografie festhalten wird (Szarkowski 1966; Elkins 2007), und machen damit deutlich, wie sehr die vermeintliche objektive Fotografie nur einen von vielen durchaus unterschiedlich zu interpretierenden Blickwinkel darstellt (Mersch 2013) und somit Codierungen (der Fotografin, des Fotografen, aber auch der Abgebildeten, des Abgebildeten) reproduziert (Deleuze 1995). Alle die von mir betrachteten Fotografien haben sich im Laufe der Zeit verändert; sie sind entwickelt, vergrößert, aufgeklebt, beschnitten, beschriftet und geordnet worden. Sie werden von mir nicht als entmaterialisierte oder enthistorisierte Bilder betrachtet, sondern als komplexe Objekte, die eine eigene Biografie haben und zu unterschiedlichen Netzwerken gehören.

U. Beiers Nähe zu den lokalen Gemeinschaften in Nigeria und Papua-Neuguinea<sup>73</sup> und vor allem zu den Yoruba im Südwesten Nigerias, denen er sich, ebenso wie seine erste Frau Susanne Wenger<sup>74</sup>, besonders ver-

---

<sup>73</sup> In Deutschland und Australien war dies weniger der Fall (s. 3.7 und 3.11).

<sup>74</sup> Susanne Wenger (1914-2009) war eine österreichische Künstlerin und die erste Frau von U. Beier, die er 1949 in Paris traf (Ogundele 2003). Sie wurde am 4. Juli 1914 in Graz, Österreich geboren und streng religiös erzogen. Nach ihrer Ausbildung an der Kunstgewerbschule in Graz und der Akademie der bildenden Künste in Wien war sie Mitglied der Art Club Sektion Österreich, durch die sie mit Kunstschaffenden in ganz Europa vernetzte war. Im Jahre 1950 reiste sie mit U. Beier nach Ibadan, Nigeria und war fasziniert von der dortigen Yoruba-Gemeinschaft. Besonders prägend war für Wenger der Ort Ede, in den sie 1952 zusammen mit U. Beier zog und „[...] wo ich nach vier Tagen bereits Teil der Kultur war. Diese alten Leute, die mich vor allem faszinierten, haben schon vorausgewusst, was ich mal machen werde. Die Liebe, die zwischen diesen meinen ersten rituellen Müttern und Vätern und mir sofort da war, ist ein Phänomen von tiefster Bedeutung“ (Wenger zitiert in Denk 2004, 26). Wenger wurde von dem Obatala Priester Ajagemo in Ede initiiert und wurde Priesterin (s. U. Beier in Ogundele et al. 2001, 27-36), die sich besonders um die Gestaltung des *Oshun* Schreins im Sacred Grove in Oshogbo kümmerte (U. Beier 1975). Die meisten ihrer Skulpturen im Schrein wurden im Laufe der Zeit immer wieder meist aufgrund von Witterungsein-

bunden fühlte (s. 3.2, 3.7, 3.11), war die Voraussetzung für die zahlreichen, fast schon intimen Aufnahmen vor Ort. Ein großer Teil der Fotografien im Archiv zeigt Priesterinnen und Priester (auch Wenger selbst, die später Priesterin der Yoruba wurde), deren traditionale Kunst sowie Rituale und Tänze. Die Fotografien belegen enge Freundschaften und langjährige Verbindungen zu dieser Gemeinschaft, und die soziale Integration von U. Beier (zur sozialen Integration durch Fotografie s. Bourdieu 1983). Auffällig ist auch die ästhetische Dimension der Fotografien, die bereits durch die Auswahl der Motive deutlich wird:

„Der Körper wird sowohl zu einem ethnographischen Anschauungsobjekt als auch zu einer ästhetischen Figur. Das Foto ist hierbei nicht nur als Träger anthropologischen Wissens und kultureller Bedeutung zu sehen, sondern auch als sinnlich-materieller Gegenstand, der auf seine spezifische visuelle, haptische und rhythmische Art und Weise wirkt [...].“ (Chakkalakal 2014, 23-24)

U. Beiers Fotografie ist eine sinnliche Erfahrung des ‚Anderen‘, aber auch des ‚Selbst‘ in einer neuen Umgebung; sie belegt, wie stark ihn das kulturelle Umfeld faszinierte und dass er versuchte festzuhalten, was er dem Untergang geweiht sah, nämlich ein ‚traditionales Afrika‘, welches sich offenbar nicht gegen die kolonialen Einflüsse behaupten konnte und daher eigene lokale Praktiken aufgab (s. u. a. U. Beier 1968a). U. Beier

---

flüssen beschädigt und mussten renoviert werden. Diese künstlerischen Renovierungen waren ein für Wenger notwendiger Prozess, die auch ihre täglichen Verhandlungen mit der Gottheit *Oshun* symbolisierten. In ihrem Atelier in Oshogbo arbeitete Wenger an Wachsbatiken, die ihr internationale Beachtung verschafften und die sie für sich perfektionierte. „[...] Bei den Batiken – alle Batiken sind eigentlich eine Batik – ein Lebensbild, das ich in mir herumtrag’ – ich richte den Fokus dann auf Einzelheiten oder auf das Ganze – es ist alles dasselbe [...].“ (Wenger zitiert in Denk 2004, 68)

versuchte, eine für ihn dem Westen überlegene und glorreiche, aber für immer verlorene Vergangenheit festzuhalten, doch waren seine Fotografien auch eine Art Bestandsaufnahme des noch Vorhandenen, das man bewahren und – für mich ein wesentlicher Aspekt – auch weitergeben sollte.

Dies versuchte er u. a. in seinem Unterricht im Rahmen der *Extramural Studies* (s. 3.2.2.1), in den Workshops (s. 3.3.2.3) und später durch die Errichtung von Museen in Oshogbo und Ile-Ife (s. 3.6). Zwar schien er in seinen Fotografien die in seinen Augen fast vergessenen Praktiken festzuhalten und somit in eine andere Zeitlichkeit<sup>75</sup> (nämlich in die unveränderliche Vergangenheit, s. Fabian 2014) zu katapultieren, doch sah er gleichzeitig den Kontakt zum Westen als eine Chance für neue Ausdrucksformen (unter Einbeziehung eines traditionellen Wissens; s. 3.3, 3.6). So sehr ihn traditionale Praktiken faszinierten, so sehr konzentrierte er sich auch auf die ‚modernen Künstler‘ (s. 3.3), welche er porträtierte und deren Bildproduktionen er in großen Mengen abfotografierte und reproduzierte (Abb. 3.1.7, 3.1.8, 3.1.9). Diese Fotografien machen heute einen großen Teil des Archivs aus. Sie wurden zum Teil in späteren Publikationen, Ausstellungen und auch Vorlesungen, die er in Nigeria und später auch in Deutschland und Australien hielt, verwendet.

Auch die kulturellen Veranstaltungen, die U. Beier in verschiedenen Ländern mit Hilfe seiner Frau G. Beier und weiteren Akteuren<sup>76</sup> durch-

---

<sup>75</sup> Zur Zeitlichkeit und Zeitlosigkeit in Bildern vgl. die Konferenz *Bilder: Zeitzeichen und Zeitphänomene. Eine trans- und interdisziplinäre Tagung*, die vom 12.-14. November 2015 an der Universität Hamburg stattfand. Arthist. <https://arthist.net/archive/12630>

<sup>76</sup> Viele der Akteure werden in den Bildannäherungen genannt, wenn sie relevant für den Bildkontext sind. Alle Akteure hingegen waren maßgeblich an der Formierung und Gestaltung des Archivs beteiligt.

führte, sind gut dokumentiert, wenn auch nicht durchgehend konsequent; so gibt es nur wenige Aufnahmen von den zahlreichen Ausstellungen in den Institutionen in Nigeria (s. 3.3, 3.8) und Papua-Neuguinea (s. 3.9).

Nachdem die Beiers Nigeria und Papua-Neuguinea verlassen hatten, wurden lokale Praktiken und die unmittelbare Umgebung nicht mehr so häufig fotografiert. Spätestens in Deutschland ab dem Jahre 1981 legte U. Beier seinen Schwerpunkt auf Aufnahmen von Veranstaltungen, die im Iwalewahaus stattfanden (s. 3.7), u. a. auf Ausstellungen befreundeter Künstlerinnen und Künstler, die in Residenzen am Haus arbeiteten und von Musikveranstaltungen seines jüngsten Sohnes und Trommler Tunji Beier<sup>77</sup>. Letztere standen auch in Australien, ihrer letzten Station, im Mittelpunkt (s. 3.11).

U. Beier reiste immer wieder als Kunstpatron und Vermittler besonders durch Afrika, aber auch durch Europa, Indien, etc. und zeigte stets großes Interesse an den lokalen modernen Bildproduktionen, die er fotografisch festhielt. Hinzu kommen zahlreiche private Aufnahmen von seiner Familie, seiner ersten Frau Wenger, sowie seiner zweiten Frau G. Beier. Seine Kinder fotografierte U. Beier vornehmlich als sie noch klein waren (Abb. 3.1.10, 3.1.11, 3.1.12)<sup>78</sup>. Später konzentrierte er sich besonders auf seinen

---

<sup>77</sup> Lazarus Olatunji Beier (\*1970 in Port Moresby, Papua-Neuguinea) ist der zweite Sohn von U. und G. Beier; er lebt in Mapleton, Queensland Australien. Sein zweiter Name ist Yoruba und kann übersetzt werden mit ‚honor has returned to us‘ oder ‚grandfather returns‘. Dieser Name wurde ihm aufgrund seiner Ähnlichkeit zu U. Beiers Vater gegeben. Für die Geschichte seiner Namensgebung, siehe G. Beier. Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 17. Dezember 2013 (Aufnahme #5, 37:45 min ff). Für die Anfänge von T. Beiers Musikkarriere im Alter von 17 Monaten, siehe G. Beier. Bildbesprechung mit der Autorin. Sydney, 11. Dezember 2013 (Aufnahme #1, 40:50 min. ff).

<sup>78</sup> In G. Beiers Besitz befinden sich mehrere Fotoalben, die die ersten Jahre ihrer beiden Söhne dokumentieren. Dazu kommen Fotoalben mit Bildern aus U. Beiers Kindheit und von den im Haus gehaltenen Affen in Oshogbo (Abb. 3.1.13, 3.1.14).

jüngsten Sohn T. Beier, dessen Ausbildung als Musiker er von klein auf intensiv förderte<sup>79</sup>. U. Beiers Fotografien waren jedoch nicht nur eine Bestandsaufnahme seiner Umgebung, sondern auch ein Versuch sein Leben und sein Wirken festzuhalten: „Die Absicht des Fotografen ist, andere zu informieren und durch seine Fotos im Gedächtnis der anderen sich unsterblich zu machen.“ (Flusser 2006, 42) Seine Fotografien zeigen seine Transformation ebenso wie seine Sehnsüchte, die sich in Vielem auch mit denen seiner Frau G. Beier überschneiden. Ihr Archiv ist wie alle Archive “[...] not only about memory (and the trace of records) but about the work of the imagination, about some sort of social project“ (Appadurai 2003, 24). Besonders die Fotografien haben einen autobiografischen Charakter; sie scheinen U. Beier vor dem eigenen Vergessen zu schützen<sup>80</sup>: „Der Akt des Sammelns wurde zu einem permanenten, vielleicht auch vergeblichen Kampf gegen die Vergänglichkeit.“ (Friedrich 2013, 19)

---

<sup>79</sup> T. Beier hat einer Veröffentlichung von Bildern auf denen er zu sehen ist, nicht zugestimmt.

<sup>80</sup> Vgl. dazu auch Gehrmann (2005, 2009), die sich mit schriftlichen Archiven und deren autobiografischen Qualitäten auseinandersetzt.



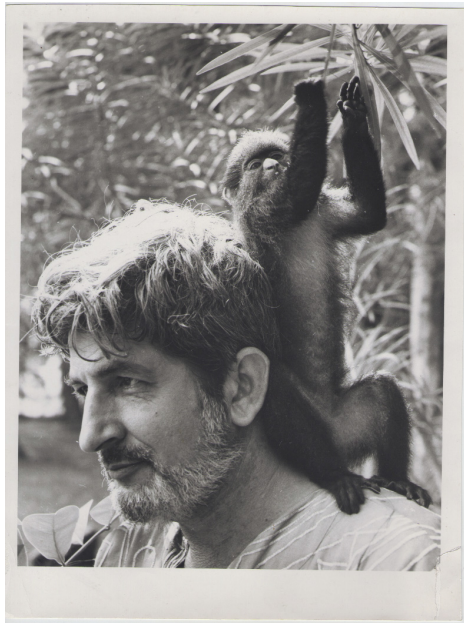


Abb. 3.1.1



Abb. 3.1.2



Abb. 3.1.3

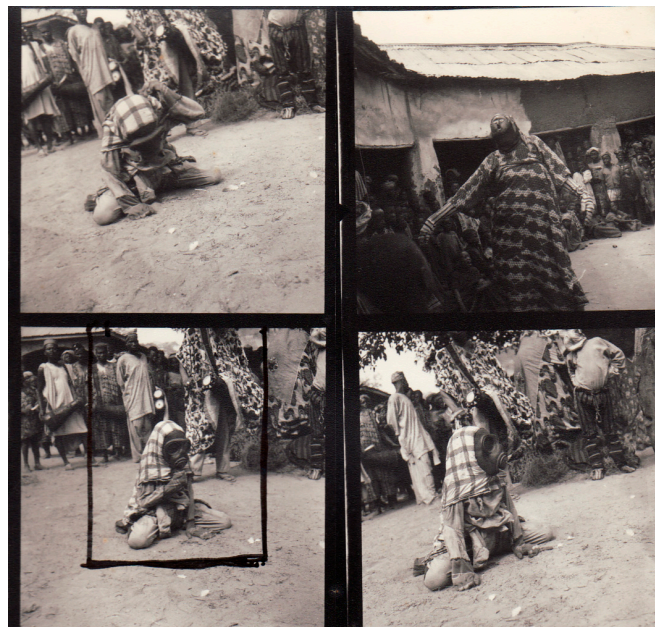


Abb. 3.1.4



Abb. 3.1.5



Abb. 3.1.6





Abb. 3.1.7



Abb. 3.1.8



Abb. 3.1.9

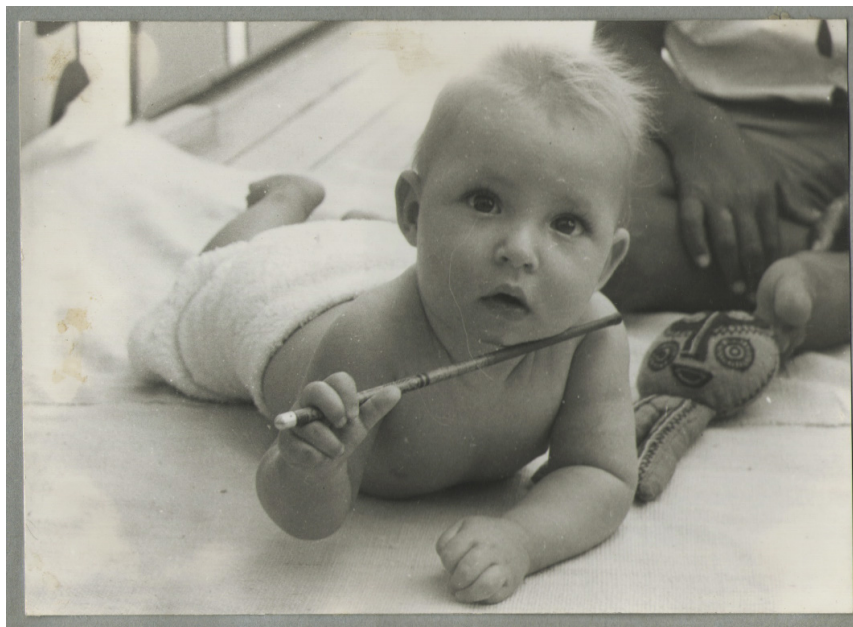


Abb. 3.1.10

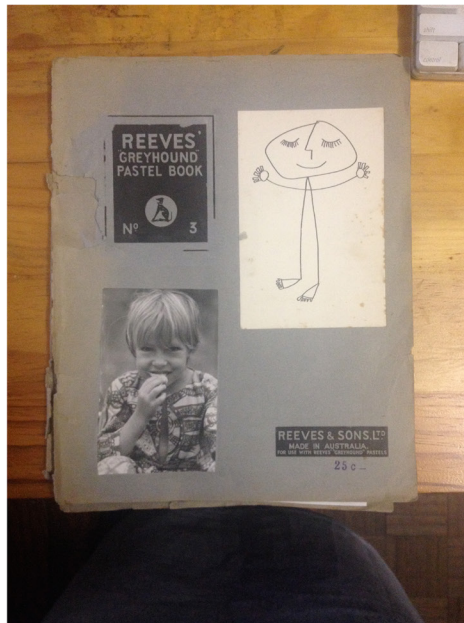


Abb. 3.1.11



Abb. 3.1.12



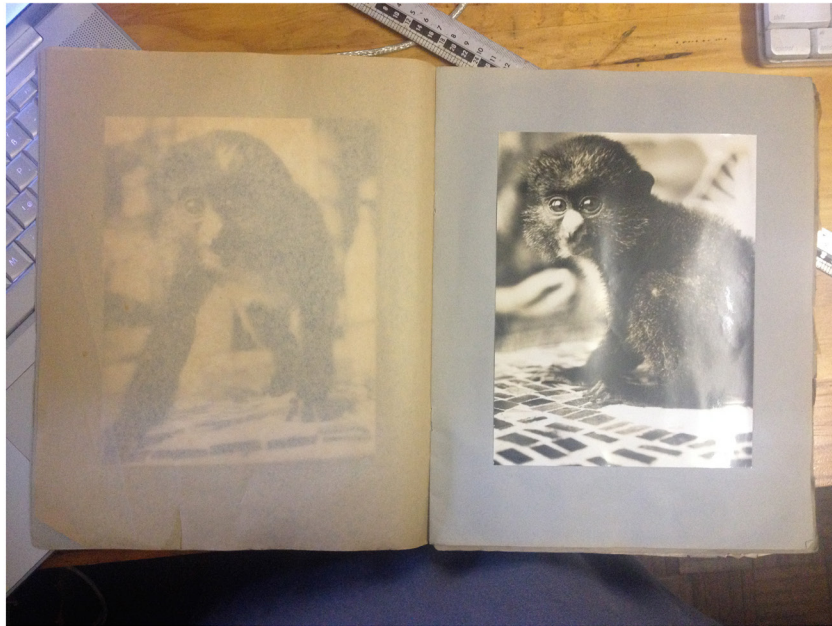


Abb. 3.1.13

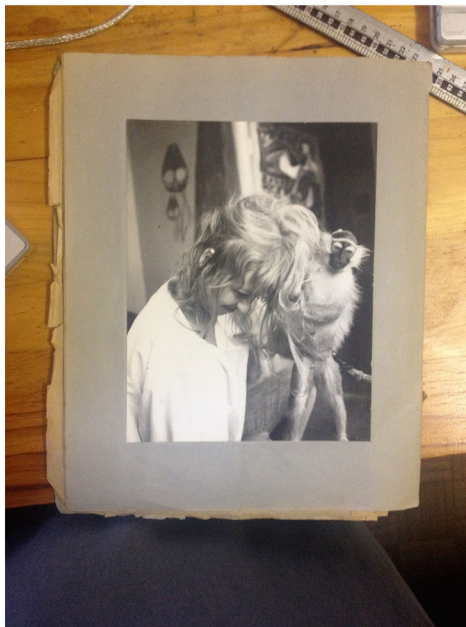


Abb. 3.1.14



Abb. 3.2.1



### **3.2 Die Inszenierung eines Außenseiters**

#### **3.2.1 Vor-Ikonografische Beschreibung**

Die querformatige Schwarz-Weiß-Fotografie hat einen leichten Gelb- und Magentastich und misst 8,7 x 6 cm. Ihre spezielle Größe (die kleinste Normgröße von Fotopapier war lange Zeit 9 x 13 cm) weist darauf hin, dass das Fotopapier zurechtgeschnitten wurde. Dass das Foto einen weißen Rand hat, der an der oberen und unteren Kante leicht ausgefranst ist, unterstützt diese Annahme. Beim Zurechtschneiden scheint kein scharfer Gegenstand benutzt worden zu sein, da das Papier angerissen und die Ränder unregelmäßig sind. Das Fotopapier ist dick und glänzend, vergilbt und hat Flecken auf dem unteren weißen Rand. Zudem zieht sich ein Streifen senkrecht durch die linke Seite des Bildes. Solche Streifen entstehen, wenn Fotos mit der belichteten Oberfläche aufeinander liegen und miteinander verkleben. Dünne Querstreifen auf dem Bild weisen darauf hin, dass Schmutzpartikeln den Film verkratzt haben.

Der Vordergrund wird fast vollständig von einem Spiegel eingenommen, der sich vor einer Wand befindet. In ihm spiegeln sich ein Zimmer und eine Person. Der Spiegel ist in der Mitte an einem braunen Holzrahmen befestigt und kann nach vorn und nach hinten gekippt werden; dadurch erscheint er schief und instabil. Der Rahmen um den Spiegel ist mit Schnitzereien verziert; man erkennt vier tiefe Linien, die um die drei sichtbaren Seiten herumlaufen. Der obere Teil des Spiegels liegt außerhalb des Blickfeldes. Links vom Spiegel ist eine Wand zu sehen, die durch den Schatten des Spiegels verdunkelt ist; auf der rechten Seite sieht man ein helleres Stück Wand. Das Licht, das dieses Stück beleuchtet, kommt offenbar von der rechten Seite. Aufgrund der kreisförmigen Reflektion auf dem Rahmen des Spiegels und der Tatsache, dass

die Wand sehr hell ist, kann man auf eine Lampe einen Strahler außerhalb des Bildausschnittes schließen.

Im Spiegel sieht man im Vordergrund eine Person, die sich oder mit ihren Armen auf eine glänzende Platte, vielleicht einen Tisch, stützt. Auf der linken Seite sind der Ellenbogen der Person und die Platte zum Teil von einem Gegenstand, vielleicht einem Stück Stoff oder einem Kleidungsstück, verdeckt. Der rechte Unterarm reflektiert die Lichtquelle. Die Person ist jung, männlich, hat kurze dunkle Haare und trägt ein helles Hemd mit offenem Kragen. Die Ärmel sind aufgerollt. Die Kleidung sieht leger und leicht verknittert aus. Die gesamte rechte Seite des jungen Mannes ist stark beleuchtet und kontrastreich, was auf eine harte Lichtquelle, vielleicht eine nackte Glühbirne verweist. Links von dem Mann, unmittelbar vor dem Spiegel, ist eine schwarze Stange sichtbar, die oben und unten über den Bildrand hinausgeht. Vor der Person liegt ein runder, geflochtener Gegenstand, auf den sie ihre Hände stützt, die eine Kamera halten. Der runde Gegenstand sieht aus wie ein umgedrehter Korb, der an der linken Seite etwas zerfranst ist. Der junge Mann benutzt diesen Korb, um seine Arme und die Kamera abzustützen, mit der er offenbar das vorliegende Foto aufgenommen hat. Da das Zimmer nur von rechts beleuchtet ist, kann man davon ausgehen, dass es ansonsten dunkel ist; dies verlangt beim Fotografieren eine lange Belichtungszeit. Die Verwendung eines Blitzlichtes hätte das gesamte Foto im Spiegel überbelichtet. Um eine Bewegungsunschärfe zu vermeiden, musste daher der Fotoapparat, eine Kleinbildkamera, ruhig gehalten werden. Diese ist silberfarben; der Markenname, den man an dem Belichtungsmesser der Kamera in schwarzen Buchstaben erkennen kann, ist nicht lesbar. Der rechte Zeigefinger des Mannes liegt auf dem Auslöseknopf.

Der junge Mann ist im Spiegel bis zu seiner Brust sichtbar; der übrige Körper ist hinter dem Korb und unterhalb der Platte verborgen. Er hat dunkles volles Haar, das in alle Richtungen absteht, dunkle Augen und ist unrasiert. Er blickt offen und entspannt in das Objektiv der Kamera; daher hat man das Gefühl, man würde angeschaut. Hätte der Fotograf sich selbst betrachtet, müsste sein Blick weiter nach oben gehen. Hinter dem Mann öffnet sich ein Zimmer, welches bis zu zwei Dritteln von einem großen Bett ausgefüllt ist. Man sieht das Bett mit Kopfende von der Seite; es ist von dunklen Stangen eingerahmt, die das Bettgestell bilden und darüber hinaus ein hoch aufgespanntes Moskitonetz halten. Die Stangen scheinen sich nach innen zu biegen. Die starke Reflektion an der vorderen Stange weist auf eine glänzende Oberfläche, eventuell poliertes Holz oder Metall, hin. Das Moskitonetz hängt an zwei Stangen an den Ecken und liegt auf der hinteren, rechten Seite über Querstreben. Dahinter erkennt man den starken Schattenwurf des Bettes an Wand und Decke. Aufgrund der Verzerrung der Schatten kann man auf eine schräge, nach oben hin laufende Decke schließen, die über den Bildrand hinweggeht. Links vom Bett sieht man ein Fenster, welches auf der Höhe der Liegefläche endet. Das Fenster ist zweigeteilt; das obere Viertel besteht aus einem weißem Rahmen und einer Mittelstrebe und ist geschlossen. Die Scheiben des darunter liegenden, nach außen geöffneten Teils sind mit hellen Streben in acht Teilflächen unterteilt. Details verschwinden im dunklen Hintergrund. Lediglich die Reflektion der Lichtquelle lassen die Streben sichtbar werden. Nach innen öffnet sich ein Fensterladen. Zwischen diesem und dem Fensterladen erkennt man einen geschlossenen Vorhang. Licht fällt durch den Laden auf den Stoff. Die linke Seite des Fensters ist nicht zu sehen. Draußen ist es dunkel.

### 3.2.2 Ikonografische Analyse und ikonologische Interpretation

#### 3.2.2.1 Die Freiheit des Außenseiters

„Mein Leben hat 1950 begonnen. Alles was davor liegt, erscheint mir heute wie ein anderes Leben.“ (U. Beier zitiert in Nicodemus 2002)

Die Person auf dem Bild ist Ulli Beier. Das Bild ist im Besitz seines Sohnes S. Beier und befindet sich in einem Ordner mit losen Fotografien in dessen Privathaus. Es ist das einzige Selbstporträt U. Beiers im gesamten Archiv<sup>81</sup>.

„I suspect that it must have been taken shortly after his arrival in Nigeria, which is most probably in the early 50s. He is wearing a shirt, which shows that he has not yet adopted and transitioned to the Yoruba *Adire*<sup>82</sup> or locally woven t-shirt by which he was identified for the rest of his stay in Nigeria. I suspect that the picture was taken in his University College residence at Ibadan before he moved out to live among the

---

<sup>81</sup> Ein weiteres (Selbst)Porträt (Abb. 3.2.2; man kann hier jedoch nicht erkennen, ob U. Beier die Kamera auf sich gehalten hat, oder ob das Foto von einer anderen Person aufgenommen wurde) scheint wegen der Ähnlichkeit aus derselben Zeit zu stammen. Auch hier ist das Datum nicht bekannt.

<sup>82</sup> *Adire* ist Yoruba und heißt übersetzt ‚tie and dye‘, eine Färbtechnik mit Indigo, die besonders im Süd-Westen von Nigeria verbreitet war und ihren Ursprung in Abeokuta (Südwesten Nigerias) hatte. Bei dieser Technik wird die Farbe in unterschiedlichen Bereichen des Stoffes u. a. mit Hilfe von Wachs ferngehalten, eine Technik, die G. Beier und Wenger für ihre eigenen Arbeiten verwendeten. Die neuen chemischen Mittel, die 1960 nach Nigeria kamen, veränderten die Farben und Techniken und waren für Künstlerinnen und Künstler als moderne Ausdrucksformen interessant. Teilweise werden bis heute Muster verwendet, die in ihrer Wiederholung auf dem Stoff eine spezielle Bedeutung haben (U. Beier 1997; Byfield 2002). Für eine detaillierte Aufzeichnung dieser Techniken und Methoden siehe Barbour und Simmonds (1971).

local residents in Oshogbo<sup>83</sup> or Ede [...].“ (R. Abiodun, Email an die Autorin, 16. Februar 2014)

U. Beier zog am ersten Oktober 1950 zusammen mit seiner Frau Susanne Wenger nach Ibadan, Nigeria, um dort als Dozent für englische Phonetik an der Universität zu arbeiten<sup>84</sup>. Dort sah er sich mit einem kolonialen Unterrichtssystem konfrontiert, das die rassistischen Ansichten der europäischen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter widerspiegelte. Diese waren, trotz der Kenntnisse über das Umfeld, in dem sie lebten, zum größten Teil nicht an der lokalen Bevölkerung interessiert. Sie unterrichteten englische Literatur und ‚europäische Werte‘, und förderten so eine negative Bewertung der lokalen kulturellen Praktiken (s. Ogundele 2003, 43<sup>85</sup>). Zudem war die Universität mehr oder weniger von der Außenwelt abgeschottet: „The professors completely shut themselves off behind the walls and lived – mentally and socially – in the ghetto they had deliberately created.“ (Ogundele 2003, 38-39) U. Beiers Verhalten, sich allein in der Stadt zu bewegen und sein Interesse am Leben außerhalb der Universität, machte ihn schnell zum gefühlten Außenseiter (U. Beier 1993a; Ogundele 2003).

Im Nachhinein sprach U. Beier von sich selbst als jemandem, der ein intuitives Bedürfnis hatte, das Leben vor Ort in all seiner Reichhaltigkeit zu erfahren (U. Beier 1993a; Ogundele 2003). Ein Ereignis bei einem Abendessen mit Kolleginnen und Kollegen aus der Universität belegt

---

<sup>83</sup> Es gibt zwei Schreibweisen, die je nach Autor variieren und die ich in Zitaten nicht verändert habe. Im laufenden Text verwende ich die deutsche Schreibweise Oshogbo.

<sup>84</sup> Sein Umzug nach Nigeria war dem Zufall geschuldet, denn gleichzeitig hatte er sich für einen Posten in Ghana beworben.

<sup>85</sup> Für eine detaillierte Darstellung der ersten Jahre an der Universität Ibadan siehe U. Beier (1993a), Ogundele (2003).

dieses, sich selbst bereits zugeschriebene innewohnenden Verstehen einer fremden Kultur:

„[...] he [ein Kollege U. Beiers; Anmerkung der Autorin] passed it round at one of the dinners he regularly gave in his house as an example of primitive art for further entertainment of his guests. Ulli was not amused but fascinated by the object. Like everybody else he did not understand it or what it stood for, but responded to its power and mystery, wondered where it came from and what it was used for. Most of all he wondered about the people who made it.“ (Ogundele 2003, 40)<sup>86</sup>

Diese Anekdote<sup>87</sup> ist aus mehreren Gründen bemerkenswert: U. Beier sah sich (in der Retrospektive) als Vermittler zwischen den Kulturen, als jemand, der die Kolonialzeit und deren Auswirkungen auf die lokalen Praktiken kritisierte und daher nicht nur mit Schriftstellerinnen und Schriftstellern aus Afrika und der Diaspora (s. 3.5) im Unterricht arbeitete, sondern auch grundsätzlich ein anderes Bildungsprogramm verfolgte. Er wollte ein authentisches<sup>88</sup> Afrikabild, oder das, was er dafür hielt, vermitteln. Bei Anekdoten wie dieser wird demnach folgendes suggeriert: U. Beier kritisierte die Haltung der Europäer gegenüber der damals

---

<sup>86</sup> Diese Geschichte ist Teil eines festen Erzählkanons der Beiers und wurde bereits in einer Publikation (U. Beier 1993a) über seinen Beginn an der Universität in Ibadan niedergeschrieben. Diese Geschichten sind vielfältig und werden nicht nur von den Beiers selbst wiedergegeben, sondern auch von Personen, mit denen sie lange zusammen gearbeitet haben.

<sup>87</sup> Die Erzählungen und Publikationen der Beiers sind mit Anekdoten gefüllt. Sie unterstreichen, wie zugehörig sich die Beiers besonders in Oshogbo fühlten.

<sup>88</sup> Authentisch wird oftmals gleichgesetzt mit glaubwürdig, wahrhaftig und unverfälscht. Dabei wird unterschieden zwischen materieller, persönlicher und historischer Authentizität, ist jedoch eine Zuschreibung und somit gesellschaftlich konstruiert (Tauschek 2013; Samida et al. 2014). Hier meint authentisch das, was noch nicht vom Westen beeinflusst wurde.

sogenannten ‚primitiven‘<sup>89</sup> Kunst und Kultur und war mit dieser Einstellung vielen seiner europäischen Kolleginnen und Kollegen voraus. Zudem war er an den Künstlerinnen und Künstlern hinter den Bildern interessiert. U. Beier fühlte sich von der Macht des Objektes angezogen, reagierte auf dessen „Aura“ (Benjamin 2013, 13) und wollte damit sein unmittelbares, scheinbar intuitives Verstehen und Interesse betonen. Dieses im Nachhinein von U. Beier konstruierte Verstehen zeigt, dass Nigeria und besonders die Yoruba-Gemeinschaft seine spirituelle Heimat waren und belegt gewissermaßen eine beidseitige Seelenverwandtschaft: „[...] for them [die Yoruba; Anmerkung der Autorin], his home was nowhere but Yorubaland.“ (Ogunde 2003, 32)<sup>90</sup> U. Beier lernte im Laufe der Jahre Yoruba sprechen und konnte somit u. a. orale Erzählungen übersetzen und diese durch seine später gegründeten Magazine einem größeren Publikum zugänglich machen<sup>91</sup>. Seine Verbundenheit zu den Yoruba war etwas, was sein gesamtes Leben prägte (s. dazu auch 3.11):

---

<sup>89</sup> ‚Primitivismus‘ ist ein Begriff aus der frühen europäischen Kunstgeschichte (Myers 2005), die ein Zurücksehnen nach einer Ursprünglichkeit des Lebens impliziert und daher Inspiration in ‚primitiven‘ Bildern suchte, ein Mythos außerhalb des eigenen Kulturkreises, der besonders die Künstlerinnen und Künstler der Avantgarde faszinierte (Goldwater 1986; Schneider 1987; Madeline und Martin 2006; Stepan 2006). Dahinter verbarg sich der Wunsch, zu einer ursprünglichen Lebensform zurückzukehren. Der Primitivismus erschien als Ausweg aus der rationalen Formensprache des Westens (Clifford 1981): „Primitive here clearly takes on a positive aspect according to the adjective's first definition in the sense of an unobstructed access to an original source.“ (Conley 2006, 136) Der Begriff wird in dieser Arbeit nur im historischen Kontext verwendet und soll den damaligen Zeitgeist aufzeigen. U. Beier selbst verwendete diesen Begriff nur kritisch: „Those societies which we have ignorantly labeled ‘primitive’[...]“ (U. Beier 1989a, 7) Vgl. dazu auch 3.4.2.2.

<sup>90</sup> Für U. Beiers zahlreiche Auseinandersetzungen mit der Yoruba-Kultur siehe u. a. U. Beier (1992a, 1992b, 1994a, 1996, 1999), Abodunrin (1996a), Ogunde et al. (2001).

<sup>91</sup> Im Laufe der Bildannäherungen werden die Magazine namentlich genannt.

„I went to Nigeria in 1950, I was 28 years old, and I had not actually found my own identity at the point. It was my experience of Yoruba culture that made it possible for me to find out who I am, and what I want from life. I learnt a lot from that culture [...]. But it doesn't mean that I have become a convert – it just meant that whatever I had before that other thing also began to fall into place – in other words, in experiencing Yoruba culture I understood my own culture better.“ (U. Beier in Ogundele 2001, 49)

Die Universität in Ibadan war zu dieser Zeit eine Ausbildungsstätte für ein Nigeria nach der Unabhängigkeit. Die Absolventinnen und Absolventen sollten Teil einer neo-kolonialistischen Elite werden, die auch weiterhin im Interesse der ehemaligen Kolonialmacht agieren sollte (Ogundele 2003; Okeke-Agulu 2015). U. Beier, von den frühen Denkprozessen eines postkolonialen Diskurs<sup>92</sup> geprägt, arbeitete dem in seiner 1951 angenommen Tätigkeit als regionaler Tutor für das westliche Nigeria in dem *Extramural Department* entgegen (Obafemi 1993; Ogundele et al. 2001; Ogundele 2003).

Das *Extramural Department* wurde zu dieser Zeit von seinem Kollegen Robert Gardiner<sup>93</sup> geleitet und war dem britischen Modell des *British Workers Educational Movement*<sup>94</sup> nachempfunden. Die in Ibadan ge-

---

<sup>92</sup> Hier ist postkolonial epistemologisch zu verstehen und bezieht sich bei U. Beier besonders auf die Negritude-Bewegung (s. 3.5.2.3), die sich mit der Dekonstruktion der Kolonialmächte und der Wiederbesinnung auf eine gemeinsame Vergangenheit befasste (Hall 2002; Varela und Dhawan 2005).

<sup>93</sup> Gardiner (1914-1994), Wirtschaftswissenschaftler aus Ghana, war von 1949-1953 Direktor des *Extramural Department* an der Universität in Ibadan. Siehe dazu auch U. Beier Ausführungen in Ogundele et al. (2001, xix).

<sup>94</sup> Vor dem zweiten Weltkrieg gab es zwei führende Organisationen in Großbritannien, die vor allem in Oxford und Cambridge Kurse für die arbeitende Bevölkerung außerhalb der Universitätsgebäude anboten: *The Workers' Educational Association* (WEA) gegründet 1903, und die *National Council of Labour Colleges* (NCLC), gegrün-



gründete Unterrichtsreihe sollte Erwachsenen in zeitlich begrenzten Kursen an unterschiedlichen Orten eine Grundausbildung in Demokratie und anderen vermeintlich wichtigen administrativen Belangen geben, welche die Nigerianer auf eine Periode nach der Unabhängigkeit vorbereiten sollte. Seine Tätigkeit gab U. Beier die Gelegenheit, Klassen in fast allen großen Städten im Westen Nigerias einzurichten (Abb. 3.2.3). Er konnte umherreisen und somit auch andere Teile des Landes kennen lernen (aus dieser Zeit resultieren viele langjährige Freundschaften, u. a. mit Timi Laoye aus Ede<sup>95</sup>, der ein Jahr an U. Beiers Klasse in Ede teilnahm). In seinen Kursen arbeitete U. Beier unabhängig von den kolonialen Universitätsstrukturen und diskutierte mit den Studentinnen und Studenten über ihr ‚kulturelles Erbe‘<sup>96</sup>. Das sollte ihnen zeigen, dass dieses Erbe

---

det 1909. Beide Organisationen hatten unterschiedliche Auffassungen über ihre Beweggründe und über die Art und Weise der Unterrichtsmethoden (Kelly 1992; Fieldhouse 1996).

<sup>95</sup> Timi Laoye (n. a.) war Yoruba und König der Stadt Ede. U. Beier hatte ein enges Verhältnis zu den Oberhäuptern der Yoruba-Gemeinschaften. Die Könige sowie Priesterinnen und Priester waren für ihn die Träger eines Wissens, welches in seinen Augen langsam verloren ging (U. Beier 1968a). Als U. Beier und Wenger 1952 nach Ede zogen, eine Stadt im Westen Nigerias, etwa eine halbe Wegstunde von Oshogbo entfernt, wurden sie enger mit den Yoruba-Traditionen vertraut. U. Beier traf Timi Laoye jeden Tag bis U. Beier 1954 nach Ilobu zog, eine kleine Stadt in der Nähe von Oshogbo (U. Beier 1993a; Ogundele 2003). Im Archiv sind verschiedene Porträts des Königs zu finden (Abb. 3.2.4), ebenso wie ein Artikel über dessen privaten Schrein für die Gottheit Shango (U. Beier 1958a).

<sup>96</sup> Das ‚kulturelle Erbe‘ ist eine Konstruktion, die materiellen und immateriellen Bildern eine Wert zuschreibt und daher als erhaltenswert angesehen wird (Tauschek 2013). Auf dem afrikanischen Kontinent wird das ‚kulturelle Erbe‘ vor allem in der Vergangenheit gesehen (Peterson et al. 2015). Eine Wertzuschreibung kann sich jedoch von Generation zu Generation ändern und ist Teil eines Verhandlungsprozesses, der Einblick gibt auf unterschiedliche Akteure und deren Verhältnis zueinander: „Das über Kulturerbe transportierte Wissen über die Geschichte ist somit immer selektiv und ideologisch gefärbt.“ (Tauschek 2013, 74), d. h. auch, dass das ‚kulturelle Erbe‘ eine konstruierte Authentizität besitzt, die je nach politischen oder auch wirtschaftlichen Interessen variiert: „The trademarking of cultures – as assets to be sold abroad – makes culture into the property of a particular people, and invites brokers to discriminate, to define authentic cultural expression, to treat competition as decadence.“ (Peterson et al.

weit über das hinausging, was ihnen durch die Kolonialmächte in den Missionsschulen und im generellen Bildungssystem suggeriert wurde. U. Beier arbeitete nicht nur gegen das koloniale akademische Kurrikulum, sondern versuchte auch, das Selbstbewusstsein seiner Studentinnen und Studenten und deren Glauben an ihre Kultur oder das, was er als ihre Kultur ansah, wiederherzustellen. Diese Bestrebungen prägten seine Arbeit von Anfang an und machten aus ihm jemanden, der seinen eigenen europäischen Hintergrund in vielen Punkten hinterfragte, jedoch nie grundsätzlich ablehnte:

„[...] in diesen dreißig Jahren [...] habe ich mich nie ganz von Deutschland gelöst. Ich habe ja auch in Nigeria im Radio Günther-Aich-Hörspiele aufgeführt, ich habe sehr viel Lyrik aus dem Deutschen übersetzt, meist nur zum Spaß, gelegentlich mal fürs Radio. Ich habe nie eine Trennung zwischen europäischer Kultur und afrikanischer Kultur dort gelebt. Vielleicht bin ich da ein Yoruba, insofern als die Yoruba ja immer die älteren Kulturen in ihre eigene einverleibt und eingebaut haben.“ (U. Beier in Meuer 1980, o. S.)

U. Beier besprach kritische Texte über westliche Wertesysteme und Texte von Schriftstellerinnen und Schriftstellern aus Afrika und der Diaspora (anfangs hauptsächlich Texte der Negritude-Bewegung; s. 3.5.2.3). Sein

---

2015, 27) Besonders in den postkolonialen Nationen Afrikas spielte das eigene, nach der Unabhängigkeit wiedergewonnene ‚kulturelle Erbe‘ eine entscheidende Rolle für die Nationenbildung (vgl. dazu auch Senghors Politik im Senegal nach der Unabhängigkeit in 3.5.). „It is through the instrument of heritage discourse that the people of a particular place are attached to ancestors, attributes, history and a homeland. The practice of heritage creates natives.“ (Peterson et al. 2015, 36) U. Beier berief sich auf ein ‚kulturelles Erbe‘, welches maßgeblich durch die Negritude beeinflusst und somit ideologisch gefärbt war, und welches er vor dem Untergang retten wollte. „All of them were preservationists, vigorously defending ways of life that they thought to be endangered by debilitating passage of time. All of them were conservatives, working to uphold standards of order against the tides of change.“ (Peterson et al. 2015, 9)

fester Glaube an den ideellen und praktischen Wert lokaler Traditionen und Sprachen, die unter der kolonialen Regierung und den christlichen Missionen ignoriert und teilweise sogar verbannt worden waren, wie z. B. der *Sonponna* Kult<sup>97</sup> in Nigeria (U. Beier 1968a), sowie seine Reflektionen über die negativen Auswirkungen des Kolonialismus in Afrika (U. Beier 1958b, 1960a, 1968a, 1993a), machten ihn in der (post)kolonialen Generation schnell zu einer politischen Figur und verschafften ihm einen Namen. Dies führte zu weiteren Aktionen, wie der Gründung des Verlags *Mbari Publishing*<sup>98</sup> im Jahre 1961 und des bekannten Magazins *Black Orpheus*<sup>99</sup> im Jahre 1957 in Ibadan (Abb. 3.2.5) zusammen mit dem deutschen Schriftsteller Jahnheinz Jahn (1918-1973)<sup>100</sup>. Das Magazin widmete sich der zeitgenössischen afrikanischen Literatur, welche in den Augen der Herausgeber schon zu lange übersehen worden war (U. Beier und Jahn 1957). Bereits ab der ersten Ausgabe gestaltete Wenger die Titelblätter des Magazins. Während sich die ersten Ausgaben des Magazins ausschließlich mit Literatur und der traditionellen kulturellen Praxis auseinandersetzten, wurden in der sechsten Ausgabe im Jahr 1959 erst-

---

<sup>97</sup> *Sonponna* ist die Gottheit des Leidens in der Yoruba-Mythologie (U. Beier 1968a; Abodunrin 1996a; Probst 2011). Deren Priester wurden von der Kolonialregierung verdächtigt, die Pocken zu verbreiten und sie verbannte den ‚Kult‘ im Jahre 1907.

<sup>98</sup> Der Verlag *Mbari Publishing* wurde im Jahre 1961 gegründet und widmete sich ähnlich wie das Magazin *Black Orpheus* der zeitgenössischen Literatur und Kunst aus Afrika. Für eine visuelle Übersicht siehe Justseeds. <https://justseeds.org/242-mbari-publishing/>; Williams (1962), Dingome (1986).

<sup>99</sup> Für weitere Einblicke in das Magazin siehe Moore (1961), Lindfors (1968), Benson (1983, 1986), Okeke-Agulu (2015).

<sup>100</sup> Im Jahre 1960 verließ Jahn das Herausbergremium und wurde ersetzt durch den nigerianischen Schriftsteller Wole Soyinka (\*1934; er blieb bis 1964 Mitherausgeber) und den südafrikanischen Schriftsteller Ezekiel Mphahlele (1919-2008), der bis 1965 beim Magazin blieb. Ab 1965 kam der nigerianische Literaturwissenschaftler Abiola Irele (1936-2017) dazu (Lindfors 1968). Zur detaillierten Geschichte des Magazins siehe Benson (1986; mit dem Fokus auf der Literatur) und Ogundele et al. (2001).

mals Kunstwerke der Bewohner aus dem *Lantoro Mental Home* gedruckt und deren Urheber von U. Beier als Künstler bezeichnet (U. Beier 1959a). Dies war der Auftakt zu U. Beiers Diskursen über den ‚modernen Künstler‘. Den Titel des Magazins übernahmen die beiden Herausgeber von Jean-Paul Sartres Essay *Orphée Noir*, welches dieser bereits 1948 in Senghors *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* veröffentlicht hatte (Senghor 2001).

Man muss anmerken, dass U. Beier trotz seiner Begeisterung für (nicht-europäische) Traditionen die globalen Veränderungen, die sich auch lokal äußerten, als eine Möglichkeit ansah, die lokalen Kunstproduktionen zu bereichern, so z. B. mit der Einführung von neuen Materialien auf dem Kunstmarkt (s. 3.4.2.2):

„A new generation of Yoruba, that was no longer in the rigid social and religious context of the traditional pattern could conceive of painting as an end itself, as an individual, non-functional pursuit. New materials had also become available, and a stimulus could be provided by examples of foreign art.“ (U. Beier 1959a, 29)

Darüber hinaus organisierte U. Beier im Rahmen des *Extramural Departments* im Jahr 1954 eine Konferenz über die Yoruba-Kultur, in der Könige und Wissenschaftler zusammenkamen. Im Anschluss daran gründete er zusammen mit dem britischen Bildungsbeauftragten L. Levi und dem Historiker S.O. Biobaku das Magazin *Odu: A Journal of Yoruba & related Studies* in Ibadan, welches sich mit kulturellen Praktiken in Nigeria, überwiegend im Yoruba-Gebiet, auseinandersetzte<sup>101</sup>.

---

<sup>101</sup> Die Erstausgabe wurde im Januar 1955 publiziert; das Magazin erschien einmal pro Jahr, sein Erscheinen wurde nach neun Ausgaben im September 1963 einge-

U. Beiers erster Einsatz im Rahmen seiner Lehrtätigkeit am *Extramural Department* war in Abeokuta. Dort besuchte er das *Lantoro Mental Home*, um einem der Bewohner Zigaretten von einem Bekannten zu bringen. Der Zustand dieser Anstalt deprimierte ihn zutiefst:

„[...] it was the most concrete and tragic symptom of colonialism in Africa. Britain had its own concepts and definitions of sanity/insanity, normality/abnormality, and African societies had their own, which could not have coincided on every point with those of the British. [...] However, the logic of imperialism dictated that Britain imposed its own definitions, concepts, and operations of madness, crime and punishment, law and order on alien peoples.“ (Ogundele 2003, 51)

Bei einem erneuten Besuch des Krankenhauses brachten U. Beier und Wenger Papier und Stifte mit, um die Bewohner aus ihrer Eintönigkeit herauszuholen (U. Beier 2003b). Einige der Patientinnen und Patienten reagierten positiv darauf und produzierten im Laufe der nächsten 18 Monate verschiedene Werke. Diese wurden von U. Beier einbehalten und bildeten den Grundstock für eine Sammlung (der Moderne) und reflektierten gleichzeitig U. Beiers Interesse an der Kunstbewegung *Art Brut*, der rohen, unangepassten Kunstform jenseits der normativen Standards und akademischen Vorgaben, die sich auch in seinem späteren Bildungs- und Kunstprogramm widerspiegelte (s. 3.3.2.3). Hintergrund dieses Interesses war U. Beiers Annahme, dass viele der Künstlerinnen und Künstler Afrikas sich in einem Transitzustand befanden, in dem sie sich von den eigenen Traditionen lösten und gleichzeitig versuchten, westliche

---

stellt. Später wurde das Magazin von Michael Crowder (1934-1988), Direktor des *Institute of African Studies* an der Universität in Ile-Ife, wiederbelebt.

Kunstpraktiken nachzuahmen<sup>102</sup>. Diese für ihn nicht-akzeptablen Versuche waren jedoch nicht auf einen Mangel an Originalität zurückzuführen, sondern der kolonialen Ausbildungsstruktur geschuldet:

„It is a way of life they wish to break away from and with which they do not wish to be identified: for so powerful was European prejudices towards the African way of life, that the younger generation of Africans now has been infected by it.“ (U. Beier 1959a, 29)

Die Anstalt gab U. Beier und Wenger die Gelegenheit mit Menschen zusammenzuarbeiten, die sich (in ihren Augen) jenseits jeglicher (kulturellen) Beeinflussung befanden und weder kopierten, noch nachahmten. Beide verfolgten damit den Ansatz von Jean Dubuffet<sup>103</sup>, der den Begriff *Art Brut* prägte<sup>104</sup>, und erklärten damit die Bewohner des Krankenhauses zu Künstlern:

---

<sup>102</sup> Eine weit verbreitete westliche Annahme. Siehe dazu 3.4.2.2.

<sup>103</sup> Jean Dubuffet (1901-1985) war französischer Maler und Hauptvertreter der *Art Brut*-Bewegung (Dubuffet 1988). Seine Sammlung von Bildern dieser Kunstrichtung stiftete er der *Collection de l'Art Brut* in Lausanne. Seine eigenen Arbeiten sind in verschiedenen Museen und Galerien vertreten und weisen unterschiedliche Stile und Techniken auf. Für einen Überblick seiner Bilder siehe Franzke (1990), Messer (1990). Durch seine Nähe zu den Künstlerinnen und Künstlern der Avantgarde in Paris wurde seine Faszination für das ‚Andere‘, das für ihn Unbekannte, geweckt und durch die Diskurse der Surrealisten um ethnografische Sammlungen beeinflusst. Seine Reisen (s. Minturn 2004, 250), z. B. nach Algerien im Jahre 1947, bestätigten die Idee des ‚kulturellen Außenseiters‘ und des ‚primitiven Künstlers‘ und brachten ihn dazu, diese nicht nur außerhalb, sondern auch innerhalb seines Kulturkreises zu suchen, z. B. bei Kindern und psychisch Kranken. 1948 eröffnete Dubuffet die *La Compagnie de l'Art Brut* in Paris mit Jean Paulhan (1884-1968; Schriftsteller), André Breton (1896-1966; Surrealist und Theoretiker), Charles Ratton (1897-1986; Kunsthändler, besonders von Kunst aus Afrika), Michel Tapié (1909-1987; Kunstkritiker) und Henri-Pierre Roché (1879-1959; Schriftsteller und Kunsthändler), die sich auf die Entdeckung, Dokumentation und Ausstellung von Art Brut konzentrierte (Krajewski 2004).

<sup>104</sup> Er erwähnte den Begriff 1945 das erste Mal in einem Brief an den Maler René Auberjonois.

„Thus these artists were able to produce highly original work, because there was neither an inhibiting social pressure, nor had they been prejudiced towards tradition by a form of Western education, because they were all more or less illiterate.“ (U. Beier 1959a, 30)

### **3.2.2.2 Der Außenseiter als Künstler oder anti-akademische Fantasien**

In den 1950er Jahren stieß die *Art Brut* besonders bei der Europäischen Avantgarde auf großes Interesse, schien sie doch den wahren Zugang zur inneren Inspiration, zum Unterbewussten, zu versprechen. „Here is an art without precedent. It offers an orphic journey to the depths of human psyche, filled with amazing incident, overspilling feeling and emotion yet always disciplined by superlative technical resources.“ (Musgrave 1979, 8) Die Idee, dass gerade die Außenseiter der Gesellschaft (die psychisch Kranken, Kinder, spirituelle Medien, aber auch nicht-westliche Gesellschaften) (un)bewusst auf ihr Inneres zugreifen könnten, positionierte die *Art Brut* als letzte authentische Kunstform in den Mittelpunkt des europäischen Kunstinteresses:

„Art brut, Modernism's last Other, is precisely that which falls outside of any “transformation set” or “matrix of intelligibility”. It is always singular and isolated, inaccessible and impenetrable. As far as Dubuffet is concerned, each art brut artist is a “closed-circuit”, in dialog with him- or herself alone. The essence of the work of art brut lies in its illegibility, its incommunicability, and its indecipherability.“ (Minturn 2004, 258)

Die vermeintliche Nähe zwischen *Art Brut* und nicht-europäischen Kunstproduktionen, die Idee des Künstlers, der frei von kulturellen Ein-

flüssen arbeitete, war auch in U. Beiers Denken präsent<sup>105</sup>. Dabei ging es ihm aber nicht nur um die Befreiung von europäischen Beeinflussungen, sondern um jegliche Beeinflussung. Der Gang in das *Lantoro Mental Home* schien daher nur eine logische Konsequenz. Die Bewohner, mit denen U. Beier und Wenger arbeiteten, waren auf mehreren Ebenen Außenseiter: sie befanden sich außerhalb des europäischen, aber auch außerhalb ihres eigenen Kulturkreises und außerhalb eines kolonialen Systems, welches die Attribute ‚verrückt‘ und ‚gesund‘ auf einen ihm fremden Kultursystem anwendete. Die nun zu Künstlern ernannten Patienten waren befreit von der Erfüllung sozialer Normen ihrer eigenen Gemeinschaften und „[...] malten, weil sie etwas über sich selbst aussagen wollten, ihre persönlichen Ängste und Hoffnungen“ (U. Beier 1982a, 73) Dubuffet formulierte die *Art Brut* als Freiheit gegenüber Traditionen, d. h. eine Freiheit im Hinblick auf die Materialauswahl, die inhaltliche Gestaltung und die Ästhetik, die eine authentische Schöpfung ausmachen sollte. Dies muss man vor dem Hintergrund des frühen 20. Jhdt. sehen.

„The uncertainty of that era manifests itself as a nostalgia for the archaic, the primitive, a need to return to sources and roots. The poverty of established values engendered a trust in popular and ancestral cultures, and created the desire to discover other unknown and distant cultures, as if they had proved their authenticity or at least reestablished a possible coherence of reality.“ (Cousseau 1988, 6)

---

<sup>105</sup> U. Beiers Vater las seinem erst sechs Jahre alten Sohn aus der *Bildnerei der Geisteskranken* (Prinzhorn 1923) vor: „Mir kamen diese Bilder keineswegs wie die Halluzinationen eines überhitzten Geistes vor; das Buch war für mich ein Zaubergarten, in dem alles erlaubt und alles möglich schien.“ (U. Beier 1982a, 73)



Im Gegensatz zu Dubuffet und anderen Vertretern einer europäischen Moderne stand das Individuum bei U. Beier im Mittelpunkt<sup>106</sup>. Freundschaften und emotionale Bindungen zu den Künstlerinnen und Künstlern unterstützten seine Arbeits- und Denkweise und sind bereits deutlich in seinen Schriften über das *Lantoro Mental Home* zu erkennen (U. Beier 1959a, 1982a). Die präsentierten Arbeiten wurden eng mit den Biografien der jeweiligen Künstler verbunden. Obwohl U. Beier sich gegen den Begriff der *Outsider Art*<sup>107</sup> aussprach (s. U. Beier 1982a, 73<sup>108</sup>), verwendete er ihn immer wieder, um seine Idee des ‚modernen Künstlers‘<sup>109</sup> zu untermauern, der expressiv und intuitiv, anstatt reflektiert und diskursorientiert arbeiten sollte (Okeke-Agulu 2015). Spätere Publikationen der Beiers befassten sich mit *Outsider Art* (G. Beier 1977; U. Beier 1989b)

---

<sup>106</sup> „Moreover, Dubuffet refused to display the names and dates of art brut artists next to their work; in so doing he unwittingly answered Heinrich Wölfflin’s call for an art history without ‘proper names’.“ (Minturn 2004, 255)

<sup>107</sup> Der Begriff wurde 1972 von dem Schriftsteller Roger Cardinal eingeführt (Cardinal 1972).

<sup>108</sup> U. Beier unterstützte Musgraves Aussage: „Indeed, Insiders might be a better name for them if one has to be found. There is a feeling that they stand not on the margins of art, but at its centre, at the very verge of the sources of creativity [...].“ (Musgrave 1979, 8)

<sup>109</sup> Das Konzept des ‚modernen Künstlers‘, das zumindest theoretisch auch Frauen mit einschloß, wird in Kapitel 3.3 eingehender behandelt. Allerdings waren die ersten Künstler mit denen U. Beier und später G. Beier arbeiteten und auf die sich dieser Begriff bezieht, ausschließlich Männer. Frauen wurden vorwiegend von G. Beier zum Kunsthandwerk ausgebildet, welches eine Grundlage für ein eigenes Einkommen schaffen sollte. Sie erscheinen erst viel später in Übersichtswerken der Beiers. Die erste Künstlerin, deren Werke in *Black Orpheus* abgedruckt wurden, war Wenger, die die Titelblätter bereits ab der ersten Ausgabe im Jahr 1957 gestaltete. In Ausgabe Nr. 2 (Akanji 1958) wurden ihre Bilder und in Ausgabe Nr. 7 (U. Beier 1960b) ihre Batiken abgedruckt, die sie bereits 1959 im Goethe-Institut Lagos gezeigt hatte. Auch G. Beiers Arbeiten druckte U. Beier in *Black Orpheus* ab (U. Beier 1960c, 1965a).

und ein Ordner im Archiv mit dem Titel *Outsider Art Vol. 25*<sup>110</sup> belegen seine Ambivalenz gegenüber diesem Begriff.

Im Jahr 1952 stellte U. Beier die Bilder der Bewohner des *Lantoro Mental Home* im Korridor der Bibliothek der Universität in Ibadan aus (Abb. 3.2.6)<sup>111</sup> und veröffentlichte 1959 einen Artikel in *Black Orpheus* mit dem Titel *Two Yoruba Painters* (U. Beier 1959a). Im Jahre 1982, zeitgleich mit den ersten Ausstellungen im Iwalewahaushaus in Bayreuth (s. 3.7), publizierte er das Buch *Luckless Heads*, in dem er seine Begegnung mit den Bewohnern sowie deren Lebensgeschichte und künstlerische Entwicklung darstellte (U. Beier 1982a). 1983 stellte er die Werke zusammen mit populärer Kunst aus Afrika und Indien sowie Batiken aus Nigeria im Iwalewahaushaus aus (U. Beier 1983; s. Abb. 3.2.7). Damit setzte er erneut die Werke aus dem *Lantoro Mental Home* in direkten Zusammenhang mit modernen Ausdrucksformen und legte mit diesen einen Grundstein für seine Publikationen und das Programm des Iwalewahaushaus<sup>112</sup>.

Seine Reisen im Rahmen des *Extramural Department* durch das Land, die sich auf den gesamten Westen Nigerias erstreckten, seine Freund-

---

<sup>110</sup> Der Schwerpunkt dieses Ordners liegt auf den Arbeiten der deutschen Künstlerin Jutta Jentges (\*1961), die 1999 im Goethe-Institut in Sydney in der Ausstellung *Art and Madness* ihre Bilder zeigte und die auch Arbeiten von Kunstschaffenden aus dem *Lantoro Mental Home*, sowie aus dem *Laloki Mental Home* in Papua-Neuguinea (s. 3.9.2.1) ausstellte. Weitere Werkkopien in dem Ordnerstammen von den australischen Künstlern Stephen Convey (\*1950), Tony Convey (\*1946) und Anthony Mannix (\*1953). Zwischen den Kopien von Bildern und Artikeln befinden sich private Briefe an die Beiers. Siehe dazu auch den Katalog zu der Ausstellung im Iwalewahaushaus im Jahr 1989 mit dem Titel *Outsider Art aus Australien* (U. Beier 1989b)

<sup>111</sup> Während meiner Recherchen konnte ich keine Informationen über die Reaktion der Kolleginnen und Kollegen in Ibadan auf die Ausstellung bekommen.

<sup>112</sup> Vgl. dazu Böllingers ‚zerbrochene Schönheiten‘ in der Iwalewahaushaus Sammlung und ihr Potential normative Schönheitsideale zu hinterfragen: „Even though Beier did not explicitly design the project [das Iwalewahaushaus; Anmerk. der Autorin] with the aesthetics of disability, he still saw these new connotations of beauty as an act of resistance against established norms in the art world [...].“ (Böllinger 2019, 121)

schaften mit den Königen der Städte und die Möglichkeit, später aus dem Campus der Universität Ibadan auszuziehen, schienen im Nachhinein schicksalhaft und ebneten ihm den Weg in eine neue Heimat, in der er eine neue Zugehörigkeit erfuhr:

„I knew that I was merely standing on the threshold, that I was ignorant of the real essence of the culture and would probably never fathom its deeper meaning. But in an inexplicable way I felt at home in this context. In this society I felt an ease and contentment never experienced in Europe. I had not so much the desire to study it or analyze it as to be part of it.“ (U. Beier 1993a, 20)

### **3.2.2.3 Von einem, der auszog, ein Bild von sich zu gestalten**

Die Fotografie zeigt U. Beier, der die bereits beschriebenen Reisen und Begegnungen noch vor sich hatte. Er ist neugierig, sein Blick ist offen; er ist erst vor kurzem in Nigeria angekommen und beobachtet mehr, als dass er selbst gestaltet. Er ist allein auf dem Bild, ein Außenseiter auf mehreren Ebenen, der seinen eigenen Weg gehen will.

Mit seiner Ankunft in Nigeria veränderte sich auch U. Beiers Kleidungsstil; er begann ausschließlich *Adire*-Kleidung zu tragen (auch bei seiner zweiten Hochzeit 1964 mit Georgina Betts<sup>113</sup>; Abb. 3.2.8), die Wenger und später G. Beier für ihn anfertigten (Abb. 3.2.9). Dies zeigt nicht nur seinen schon in Ibadan verfolgten Ansatz, lokale Traditionen zu erhalten und wieder zu beleben, sondern war sicherlich auch seinem Bedürfnis geschuldet, von der lokalen Bevölkerung akzeptiert zu werden. Damit hob er sich auch von seinen Kolleginnen und Kollegen aus der Universi-

---

<sup>113</sup> Betts war der Familienname von G. Beiers erstem Mann Malcom Betts.

tät in Ibadan ab. „My life on the university campus had made clear to me what I did not want to be. Every encounter in the university had forced me to define myself negatively vis-à-vis the colonial posturings.“ (U. Beier 1993a, 24)

Der Raum, in dem sich U. Beier auf der Fotografie befindet, ist kahl und frei von jeglicher Dekoration. Andere Räumlichkeiten, in denen U. Beier mit seiner Familie längere Zeit lebte, wie z. B. in Oshogbo (Nigeria), Ile-Ife (Nigeria), in Port Moresby (Papua-Neuguinea), in Bayreuth (Deutschland) und in Sydney (Australien), waren viel mehr gestaltet (s. 3.3, 3.8, 3.9, 3.11). Das Foto lässt somit drei Schlüsse zu: U. Beier (1) befindet sich in einem Raum, in dem er sich nur vorübergehend aufgehalten hat (vielleicht in einem Hotelzimmer), (2) nahm dieses Foto kurz nach seiner Ankunft in Ibadan auf, und (3) war noch nicht in der Lage, sein Umfeld zu gestalten. Das offene Fenster deutet auf ein warmes Klima hin, das Moskitonetz auf ein hohes Mücken aufkommen. Dass unpersönliche karge Ambiente macht deutlich, dass dieser Raum noch nicht seine gestaltete Heimat ist; er ist nicht Teil seiner Person oder Ausdruck eines neuen Zugehörigkeitsgefühls. Man könnte vermuten, dass dies der Raum ist, den U. Beier bei seiner Ankunft von der Universitätsverwaltung zugewiesen bekommen hatte und in dem er die erste Zeit mit Wenger lebte<sup>114</sup>. Da er allein auf dem Bild ist, kann es aber auch sein, dass dieses Bild auf einer seiner Reisen im Rahmen des Extramural Departments entstanden ist, auf denen er Zeit hatte, sich mit neuen Orten und mit sich selbst auseinanderzusetzen, und den Zwängen der Universität entkommen konnte. „[...] it was an alternative to the narrow life on the campus, which af-

---

<sup>114</sup> R. Abiodun, Email an die Autorin, 16. Februar 2014.

forded him a regular breath of fresh air away from its stifling atmosphere.“ (Ogundele 2003, 50)

Die Fotografie ist offenbar abends oder nachts aufgenommen worden, also zu einer Zeit, in der man über den vergangenen Tag und die damit einhergehenden Eindrücke nachdenken kann. U. Beier ist allein, auch hier ein Außenseiter, der beginnt eine ihm fremde Kultur zu erfahren und Teil von ihr werden möchte. Er benutzt einen Spiegel, in dem er sich selbst im wahrsten Sinne des Wortes spiegelt und das Gegenüber, sich selbst, sucht. Er blickt in die Linse, nicht auf sich selbst; er muss sich also bewusst gewesen sein, dass er auf dem Foto so wirkt, als würde er einen potenziellen Betrachter anschauen.

U. Beier fotografierte, wie auf dem Bild zu sehen ist, mit einer Kleinbildkamera, einer Pentax SLR<sup>115</sup>. Er entwickelte seine Fotografien nachts in der Dunkelkammer der medizinischen Fakultät der Universität von Ibadan selbst. Dafür hatte er die Erlaubnis von Frank Speed<sup>116</sup>, dem Fotografen dieser Abteilung. Die Verfärbung des Fotos lassen auf eine unzureichende Wässerung der Bilder schließen, da Rückstände des Fixierungsmittels zu einer allmählichen Vergilbung führen (dies gilt für viele Fotografien im Archiv). Diese und andere Veränderungen sind sicher auch auf eine unsachgemäße Aufbewahrung und auf das Alter der Aufnahmen zurückzuführen. Das Fotografieren diente U. Beier sicherlich auch zur anfänglichen Orientierung an einem fremden Ort, aufgrund de-

---

<sup>115</sup> G. Beier, Email an die Autorin, 14. Januar 2016.

<sup>116</sup> Frank Speed (1919-2006) war ein englischer Filmemacher und Fotograf, der seit 1957 an der medizinischen Fakultät in Ibadan arbeitete. Er dokumentierte u. a. ebenfalls ‚traditionale‘ Praktiken und U. Beiers Aktivitäten. 1964 drehte er mit U. Beier den Film *New Images. A Film on Oshogbo* über kulturelle Praktiken in Oshogbo, die U. Beier später auch in seinem Buch *Contemporary Art in Africa* beschrieb (U. Beier 1968a).

rer man die Kamera lieber erst auf sich selbst richtet, bevor man andere fotografiert, eine Praxis, die ich aus meiner eigenen Erfahrung und von Kolleginnen und Kollegen aus der Kunstakademie kenne. Das Foto ist im Privatbesitz geblieben. Es diente U. Beier wohl in erster Linie der (Selbst)Reflektion und der Erinnerung an sich selbst, was auch bei dem Entwicklungsprozess in der Dunkelkammer zum Ausdruck kommt, bei dem das eigene Bild allmählich auf dem Fotopapier sichtbar wird, ähnlich einer aufkommenden Erinnerung an sich selbst.

#### **3.2.2.4 Das Selbstporträt als Reflexion des Selbst**

Die aktuelle Entwicklung der Selbstporträts zu sogenannten Selfies (Eler 2014; Saltz 2014; Koch 2015), eine Form der Selbstdarstellung, die auf sozialen Medien unmittelbar hochgeladen werden können, um sie mit anderen zu teilen, ist im Hinblick auf U. Beiers private Selbstreflektion auf der Fotografie interessant, da sie im Nachhinein mit der vorliegenden Bildannäherung eine neue Betrachtung und Öffentlichkeit erfährt.

Ein Selfie ist, wie auch ein Selbstporträt, die Inszenierung des Selbst mit dem Wunsch zu imponieren, zu informieren oder auch von einer Gruppe anerkannt zu werden. Die Inszenierung erfolgt hier nach Normvorstellungen, die in der Person (sozial) verhaftet sind. Den im Selfie angelegte Dialog mit einem Publikum hat U. Beier mit dieser Fotografie sicher nicht geplant, denn dieses Selbstporträt wurde bisher nicht veröffentlicht; er musste aber dennoch vor sich selbst bestehen und damit auch vor seiner neuen Umgebung. U. Beier hatte bereits zu diesem Zeitpunkt sicher eine gewisse Vorstellung von sich selbst. Auch wenn diese erst sehr viel später klarer wurde (s. dazu im Vergleich 3.7), wusste er schon zu dem Zeitpunkt als das Bild entstand, dass er sich anders als seine europäi-

schen Kolleginnen und Kollegen gegenüber seiner Umgebung verhielt und dieses auch ideologisch vertrat. Die vorliegende Fotografie ist demnach eine Positionierung zu sich selbst, die bewusst ausgeführt wurde und bereits Selbstfindungsprozesse sichtbar werden lässt. Diese wurden später noch deutlicher, so in seiner Positionierung als Außenseiter, der sich gegen die damaligen (kolonialen) Normvorstellungen richtete, und in seiner Bedeutung als Person (wenn er das auch nie explizit so formuliert hat).

Dass er diesen Dialog über seine Rolle nur mit sich ausmachte, ist auch dem Material und der Technik dieser Zeit geschuldet: Das Material, die begrenzten Anzahl der Aufnahmen auf einer Filmrolle, ließ im Gegensatz zur digitalen Fotografie nur relativ wenige Bilder zu. Zudem konnte das Ergebnis erst nach einem langwierigen Prozess in der Dunkelkammer beurteilt werden und war danach kaum zu verändern. Wie viele Aufnahmen U. Beier von sich auf diese Weise gemacht hat, ist unbekannt, doch konnte er sich mit Hilfe des Spiegels das Ergebnis ungefähr vorstellen, d. h. der Spiegel half ihm als zweiter Rahmen bei seiner bewussten Selbstinszenierung.

Keine andere Bildgattung ist so sehr an das Objekt geknüpft wie das Porträt. Die Vorstellung, ein Porträt müsse die porträtierte Person so ‚naturgetreu‘ wie möglich wiedergeben, änderte sich mit Anfang des 19. Jhdt. als das Individuum immer mehr in den Vordergrund trat und somit das Porträt Manifestation des ‚individuellen Wesens‘ wurde, d. h. über das Repräsentative hinausging; es betonte somit das Menschliche. Diese Präsenzbehauptung des Porträts ist bis heute noch dominant, obwohl sie von verschiedenen geisteswissenschaftlichen Disziplinen in Frage gestellt wird (Preimesberger 2003). Die Überlegungen zur Gattung Porträt

und zur (Selbst)Darstellung haben sich auch mit der Einführung der Fotografie dramatisch verändert. „Die Fotografie enthob die Porträtmalerei dem Aufgabenfeld des Erinnerungsbildes, so konnte sie zunehmend das Terrain der Porträtmalerei für sich in Anspruch nehmen.“ (Suthor 2003a, 443)

Benjamin (2013) spricht von einer zunehmenden Autarkie der abgelichteten Person, die unabhängig vom Fotografen existiert. U. Beier ist hier beides, Objekt und Subjekt; er bestimmt, wie er sich vor sich selbst und in der Fotografie darstellt. Das Foto ist gestellt und ist dennoch in diesem Moment ein Ausdruck von U. Beiers empfundener Realität. Gleichzeitig reproduziert die Fotografie U. Beiers Codierung. Die Kamera, der Apparat der Handlung, ist fest mit der Person und dem Wesen U. Beiers verbunden; sie ist sein Identitätsmerkmal und hält den auf sich selbst bezogenen jungen Mann fest, der dokumentiert, der offen in die Zukunft blickt und der seine Kamera als Begleiter mit sich trägt. Die Kamera hat hier gewissermaßen zwei Funktionen: Zum einem wahrt sie die Distanz, da sie automatisch eine Barriere aufbaut, die eine Situation beeinflussen und verändern kann, und dient damit auch als Schutzschild, da Beobachten oftmals einfacher ist als aktiv an einem Geschehen teilzunehmen. Zum anderen weist sie der Person hinter der Kamera automatisch eine Rolle zu, nämlich die der Fotografin oder des Fotografen.

Das komplexe Zwischenspiel zwischen Fotograf, Objekt und Subjekt in einem Porträt fasst Barthes (2014) folgendermaßen zusammen:

„Das PHOTOGRAPHISCHE PORTRÄT ist ein geschlossenes Kräftefeld. Vier imaginäre Größen überschneiden sich hier, stoßen aufeinander, verformen sich. Vor dem Objektiv bin ich zugleich der, für den ich mich halte, der, für den ich gehalten werden möchte, der für den der



Photograph mich hält, und der, dessen er sich bedient, um sein Können vorzuzeigen. In anderen Worten, ein bizarrer Vorgang: ich ahme mich unablässig nach, und aus diesem Grund streift mich jedesmal wenn ich photographiert werde (mich photographieren lasse), unfehlbar ein Gefühl des Unechten bisweilen Hochstapelei (wie es manche Alpträume vermitteln können). In der Phantasie stellt die PHOTOGRAPHIE (die, welche ich im Sinn habe) jenen äußerst subtilen Moment dar, in dem ich eigentlich weder Subjekt noch Objekt, sondern vielmehr ein Subjekt bin, das sich Objekt werden fühlt: ich erfahre dabei im Kleinen das Ereignis des Todes (der Ausklammerung): ich werde wirklich zum Gespenst.“ (22)

Das Selbstporträt liegt zwischen Präsentation, Selbstinszenierung, Wunsch und Vorstellung; es ist etwas, was die Person ist, versucht zu sein und was sie sein kann. Subjekt und Objekt stimmen überein. U. Beier bestimmt auf der Fotografie, wie er sich darstellen will, handelt aber innerhalb seiner Codierung: „[...] das Gesicht, welches sich von Kopf und Körper und damit von der ganzheitlichen Natur des Menschen abgelöst hat, sei nicht als universell und „natürlich“, sondern als kulturelles Phänomen zu begreifen, [...].“ (Preimesberger 2003, 16)

Diese bereits darin reproduzierten Codierungen machen ein Porträt aus; sie zeigen nicht nur das Wesen, sondern eine soziale Rolle, die in eine bestimmte Kultur eingebettet ist (s. Belting 2013, 39). Auch wenn U. Beiers Rolle hier noch nicht klar umrissen ist, zeigt das Foto bereits seine Einstellung gegenüber dem neuen Umfeld (offener Blick, Selbstreflexion vor dem Hintergrund einer neuen Kultur, seine zum Teil gewählte Außenseiterrolle und der Versuch einer Neupositionierung).

Das Gesicht ist hier der codierte Körper<sup>117</sup> und realisiert sich im Kontakt zu anderen (s. Belting 2013, 7), die ihre eigenen Erwartungen in das Gesicht hineininterpretieren. U. Beier realisiert sich hier durch sich selbst. Er ist das Gesicht, in das er seine eigenen Erwartungen hineinlegt, die wiederum codiert sind. Der Prozess in der Dunkelkammer, d. h. das Hervorbringen eines Bildes<sup>118</sup>, der im Augenblick der Aufnahme noch vor ihm liegt, könnte ebenfalls als Prozess der Selbstentdeckung interpretiert werden, obwohl bereits alles da ist, alles abgeschlossen ist. Barthes spricht von der „lebendigen Unbeweglichkeit“ (Barthes 2014, 59). Im Erscheinen des eigenen Selbst, des eigenen Gesichtes, findet eine Kommunikation mit dem Selbst statt, die ein erneutes Sich-Selbst-Lesen erlaubt<sup>119</sup>.

Um das Bild, seine Pose<sup>120</sup>, so aufgenommen zu haben, wie U. Beier es hier getan hat, musste er sich zuerst vor dem Spiegel positionieren und dann mehrmals durch den Sucher der Kamera geschaut haben, die zu diesem Zeitpunkt schon exakt ausgerichtet gewesen sein muss, um den Ausschnitt zu bestimmen. Da man eine Kamera kaum genauso halten kann, wie ursprünglich geplant, vor allem wenn man nicht durch den Sucher blickt, hat U. Beier die Kamera auf einen umgedrehten Korb gestellt und mit beiden Hände festgehalten, um sie zu stabilisieren. Er muss

---

<sup>117</sup> „Deleuze/Guattari desavouieren diesen Glauben an die Lesbarkeit des Gesichts als natürliches Zeichen, wie es etwa von der Signaturlehre gepredigt und von der Physiognomik zur wissenschaftlichen Erkenntnis erhoben wurde, indem sie seine ideologische Verwurzelung im Christentum aufzeigen und dessen Machtstrategien in der Funktionsweise einer Semiotik des Gesichts offenlegen.“ (Suthor 2003b, 470) Das Zitat soll hier verdeutlichen, dass sich im Gesicht Codierungen widerspiegeln und manifestieren.

<sup>118</sup> Ganz i. S. der ursprünglichen Wortbedeutung: Porträt kommt aus dem lateinischen *protrahere* ‚hervorziehen, entdecken, offenbaren‘.

<sup>119</sup> Barthes (2014) spricht auch von einer „Selbstüberwachung“ (19).

<sup>120</sup> Die Pose ist mit einer Absicht des Subjektes (Objektes) verbunden (Barthes 2014).

während dieser Vorkehrungen auch immer wieder auf sich im Spiegel geschaut haben, damit Blick und Körperstellung passen, hat aber in dem entscheidenden Moment, als er auf den Auslöser gedrückt hat, nicht sich angeschaut, sondern in die Linse geblickt.

Die vorliegende Fotografie reiht sich in die lange Reihe von bekannten Selbstporträts im Spiegel ein<sup>121</sup>. Durch den Blick in den Spiegel verliert der Fotograf den Blick auf die Linse, ähnlich dem Porträtmaler, der sein Spiegelbild malt und niemals gleichzeitig auf sich im Spiegel und auf das Blatt Papier vor sich schauen kann (s. Preimesberger 2003, 31). Durch den Spiegel wird eine Distanz hergestellt, die den Fotografen U. Beier vom Objekt, d. h. von sich selbst löst, und die es ihm gleichzeitig möglich macht, sich selbst vermittlungslos wahrzunehmen und seine Darstellung zu kontrollieren (Lypp 2006). Die Distanz als produktives Fremdwerden ist eine Rückkehr zu sich selbst, eine Versicherung der Existenz, die man erlebt, in dem man vor den Spiegel tritt und die U. Beier festgehalten hat, indem er auf den Auslöser drückte. Er erfährt eine Spaltung, die ihn auf der einen Seite mit dem Raum verbindet, in dem er sich befindet (er sieht sich darin), auf der anderen Seite wird er selbst Teil eines imaginären Raumes, in den er blickt (Foucault 1992). Die Distanz zu sich selbst gleicht der Aussenwahrnehmung durch die Gesellschaft, mit der man sich konfrontiert sieht, die einen prägt und von der man, indem man vor sich selbst besteht, anerkannt wird (s. Belting 2013, 34).

In dem Moment, in dem U. Beier sich selbst fotografiert, hat er sich schon verändert, die Person, auf die er blickt, existiert nicht mehr (s.

---

<sup>121</sup> Eine frühe und berühmte Selbstdarstellung im Spiegel ist das *Selbstbildnis im Konvexspiegel* des italienischen Malers Francesco Mazzola (Parmigianino) von 1523/1524, das im Kunsthistorischen Museum in Wien zu sehen ist. Selbstbildnis im Konvexspiegel. <https://www.khm.at/objektdb/detail/1407/>

Barthes 2014, 23). Das Porträt ersetzt die Person in diesem Moment und fängt den unausweichlichen Tod und das individuelle Schicksal mit ein. Die Fotografie scheint wie ein Versuch, das eigene Wesen einzufangen und unterstreicht damit die Vergänglichkeit des Seins. U. Beier wird auf dieser Fotografie nie altern, nur das Papier selbst, das Medium wird sich verändern (s. Belting 2013, 17)<sup>122</sup>. Er ist eingeschrieben, seine Strahlen, die einst auf das Papier gefallen sind, sind solange vorhanden, bis auch das Medium sich verändert und zu Staub zerfällt (Barthes 2014).

Das Foto zeigt einen Moment in U. Beiers Entwicklung. Das Körperliche (U. Beiers Körper) zeigt das Menschliche (sein Wesen), das sich selbst sucht und noch nicht gefunden hat. Es lässt eine Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichzeitig erleben. U. Beiers Ideen, seine langsam wachsenden Visionen und Bilder, seine Vergangenheit und was ihn bis dahin geprägt hat, schwingen in diesem Foto mit und geben dem Betrachter das Gefühl teilzuhaben an einer Reise und am Beginn eines Lebens, welches sich in seinem Archiv manifestiert und welches über seine Person hinaus weiterlebt. Das Bild bekommt angesichts des Todes von U. Beier einen fast nostalgischen Charakter, einen „[...] *private moment of sentimental individuation*“ (Sekula 1986, 10). Immer noch in der Hand der Familie, symbolisiert es das Festhalten an einer Person, die vor der Familie Beier existiert hat, und zeigt einen U. Beier, der noch nicht Vater, Ehemann und Wissenschaftler ist, sondern noch auf der Suche ist und sich selbst befragt. Die Aura des Bildes wird durch die nun reale Abwesenheit (bedingt durch den Tod) der abgebildeten Person verstärkt.

---

<sup>122</sup> Vgl. dazu auch Wiesings Ausführungen (2014, 68ff), dass Objekte im Bild nicht altern, also jegliches physisches Gesetz aufgehoben ist.

### 3.2.3 Fazit

Die Fotografie zeigt einen Moment im Leben von U. Beier, und zwar zu einem Zeitpunkt als er noch nicht begonnen hatte seine Umgebung zu gestalten. U. Beier fotografiert sich hier als Außenseiter, also in einer Rolle, die er sich offenbar selbst zuschrieb und die einerseits in seiner eigenen Geschichte begründet ist (s. Anhang 1.), andererseits aber auch geprägt ist durch die Diskurse in Europa und die Bewegung um die *Art Brut*, die nach den letzten ‚wahren‘ Außenseitern suchte und diese in nicht-europäischen Gesellschaften zu finden glaubte. Es ist eine erste Verortung innerhalb einer ihm noch fremden Umgebung im Rahmen seiner Codierung, eine fast intime Aufnahme, die einen Moment der Selbstreflexion einfängt, die in ihrer bildlichen Manifestation in dem Archiv einzigartig ist. Hier ist er Außenseiter auf mindestens zwei Ebenen: als Neuankömmling in Nigeria und im Kreis seiner europäischen Kolleginnen und Kollegen an der Universität in Ibadan. Die Rolle, die U. Beier in der Universität Ibadan einnahm, führte ihn abseits der akademischen Wege und erlaubte ihm zwei Arten von Authentizität zu formulieren, die seinen weiteren Weg begleiteten. Auf der einen Seite war er auf der Suche nach einem präkolonialen Afrika, welches er bewahren wollte (begründet auf der Idee der Negritude, s. 3.5), auf der anderen Seite suchte er nach dem modernen Ausdruck, der sich unbeeinflusst von Traditionen frei und intuitiv entfalten sollte (s. 3.3.2.3). Die Tatsache, dass dieses private Bild nun zusammen mit der hier vorliegenden Analyse öffentlich zur Verfügung steht (mit Einverständnis von G. Beier), lässt U. Beier posthum vor ein neues Publikum treten.



Abb. 3.2.2



Abb. 3.2.3

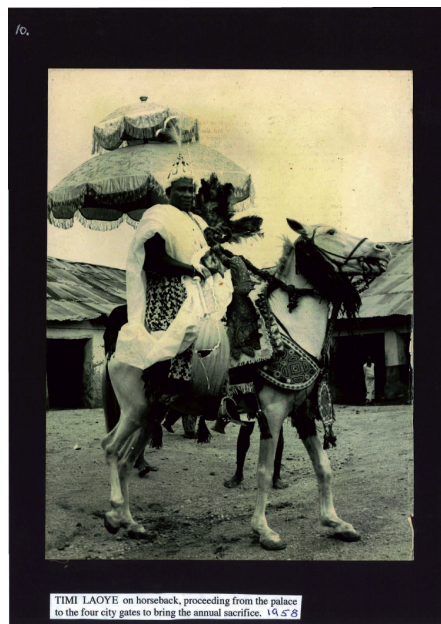


Abb. 3.2.4



Abb. 3.2.5



Abb. 3.2.6

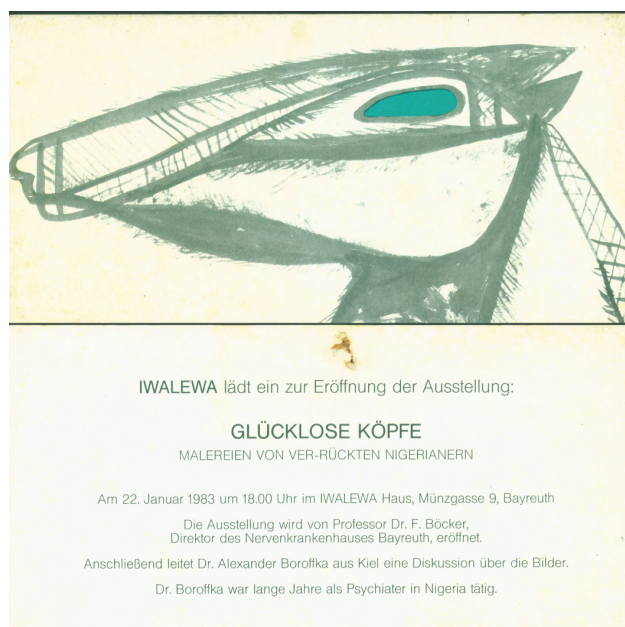


Abb. 3.2.7





Abb. 3.2.8



Abb. 3.2.9



kitchen 41 Ibotan Rel. Oshogbo 1963

Abb. 3.3.1

### **3.3 Das Haus als Ort des Vergessens und der Aneignung**

#### **3.3.1 Vor-Ikonografische Beschreibung**

Die querformatige Schwarz-Weiß Fotografie ist 21,2 x 16,4 cm groß. Das Papier, das für den Abzug benutzt wurde, ist glänzend und dick. Die Ränder scheinen angerissen oder von einer groben Schere geschnitten worden zu sein; die Schnittlinien sind nicht immer gerade. Das Bild wurde unmittelbar neben der Mittellinie geknickt und ist an seinen vier Ecken in einem Abstand von etwa 3,7 cm von der oberen Kante auf ein weißes DinA4 Blatt geklebt und nimmt fast dessen Hälfte ein. Unter dem Bild steht mit schwarzem Filzstift geschrieben: „Kitchen 41 Ibokun Rd. Oshogbo 1963“. Eine weitere Erklärung in blauer Schreibschrift auf der Rückseite des Fotos („Unsere Küche, mit Mosaik von Georgina“) schimmert durch das DinA4 Blatt hindurch. Das Bild zeigt einen Raum mit einem großen Mosaik im Hintergrund. Die Fotografin oder der Fotograf befindet sich links vom Betrachter und lässt dadurch die waagerechten Linien im Bild leicht nach links kippen. Der Fokus der Kamera liegt auf dem Hintergrund; daher ist der Vordergrund leicht unscharf.

Man sieht links vorn eine weiße Armlehne mit einem geschnitzten Mittelteil; auf dem dazugehörigen Stuhl steht ein Gefäß mit Deckel (nur dieser ist zu sehen). Die Sitzfläche des Stuhls befindet sich außerhalb des Bildes. Auf der Holzkiste hinter dem Stuhl steht eine Zinkschüssel mit Henkeln. Ebenfalls auf der Holzkiste befindet sich ein Brett, das an der Wand mit dem Mosaik lehnt. Links hinter der Holzkiste sieht man ein Balkongeländer, durch dessen Durchbrüche Licht auf die verschiedenen Gegenstände fällt. Über dem Geländer hängt ein Bastrollo, welches heruntergelassen ist. Die Lücken im Rollo lassen ebenfalls Licht in

den Raum fallen; es besteht offenbar aus sehr leichtem Material, das vom Wind nach innen gedrückt wurde.

Vorn rechts im Bild steht eine Anrichte mit vier Türen, die verschlossen sind. Das Material, aus dem der Schrank gefertigt ist, erscheint dunkel und glänzend lackiert; seine Ablage ist relativ dick. Der Schrank geht der Person, die rechts im Hintergrund zu sehen ist, etwa bis zur Hüfte. Zwischen Schrank und hinterer Wand steht ein weißer vierbeiniger Herd aus Metall, unter dessen Herdplatte sich eine vorn und seitlich offene Ablage befindet, auf der eine viereckige Pfanne liegt. Darüber liegen die Kochplatten; auf der vorderen steht ein Topf mit einem dunklen langen Griff. Dahinter befindet sich ein Wasserkessel mit einem schwarzen Henkel. Die Tülle des Wasserkessels scheint mit einer Pfeife verschlossen zu sein. Hinter dem Herd befindet sich eine weiße Platte aus scheinbar demselben Material wie der gesamte Herd. Die Platte wird am oberen Rand etwa in Schulterhöhe der Person durch eine weiße Ablage begrenzt, auf der ein rundes Sieb mit einem dunklen Griff und dahinter ein Deckel liegen. Darunter befindet sich eine weitere Ablage. Die obere Kante des Herdes sowie das Regelsystem des Herdes glänzen metallisch. Dort sind alle Knöpfe in der Waagerechten, also offenbar auf Null gestellt, was bedeuten könnte, dass die Person nur so tut, als ob sie kocht oder der hintere Knopf gerade ausgestellt wurde, da die Hand der Person daran liegt.

Die Wand hinter der dunklen Anrichte und dem Herd erscheint grau. Fast könnte man meinen, man blicke auf Beton. Nichts verziert die Wand außer einem kleinen Relief, das mit einem Faden an beiden Ecken aufgehängt ist. Auf der Anrichte, die ganz vorn vom Bildrahmen beschnitten wird, stehen in Nähe der Wand zwei Waschmittelkartons und zwei Dosen sowie eine Tasse und ein kleiner Teller mit gemustertem Rand. Im Vordergrund steht ein dunkles Gefäß, welches ebenfalls

vom Bildrand beschnitten ist. Vor den Waschmittelkartons am Rande der Anrichte liegt eine schwarze Schale, in der zwei Glasteller und zwei Gläser liegen.

Vor dem Herd steht eine weibliche Person, die nicht ganz im Profil zu sehen ist, da sie ihr Gesicht offenbar dem Topf, in dem sie rührt, zuwendet. Sie hat eine helle Haut; ihr blondes Haar ist zu einem Dutt hochgesteckt. Sie trägt ein knielanges, hell und dunkel kariertes Kleid mit kurzen Ärmeln. Ihre linke Hand liegt am Herd am hinteren Schalter; die rechte Hand rührt in dem Topf auf dem Herd. Die Frau ist barfuß. Ihre Knöchel werden von einer Katze verdeckt, die sich an ihre Beine schmiegt. Das Fell der Katze ist teils weiß, teils dunkel mit Streifenmustern. Ihr Schwanz ist in die Höhe gestreckt, ihr Kopf nach unten geneigt. Etwa eine Schrittlänge hinter der Frau liegen zwei Sandalen in Laufrichtung so, als ob sie von links nach rechts gegangen und dabei aus den Sandalen geschlüpft ist. Die rechte Sandale ist vom unteren Bildrand beschnitten, die linke liegt fast unmittelbar an der hinteren Wand. Zwischen ihr und der Wand befindet sich ein metallenes Gefäß. Der Boden besteht aus fleckigen Holzpaneelen.

Die gesamte Wandfläche im Hintergrund ist von einem Mosaik bedeckt, welches die Fotografie dominiert. Das Material, in das die einzelnen Mosaik Elemente eingedrückt sind, erscheint etwas dunkler als die graue Wand auf der rechten Seite. Die Frau verdeckt Teile des Mosaiks auf der rechten Seite. Die größte sichtbare Fläche zeigt einen Löwenkopf mit einer großen runden Mähne, die fast wie ein Heiligenschein aussieht. Er nimmt annähernd zwei Drittel des Mosaiks ein. Links über ihm wird eine mehrfach gewundene Schlange sichtbar, deren Kopf in der Mähne des Löwen liegt. Folgt man dem Verlauf der Schlange, so sind Teile vom oberen Bildrand verdeckt, andere Teile lassen sich neben dem Kopf der Schlange und neben der Frau wieder her-

ab. Rechts über einer der Windungen der Schlange und über dem Kopf der Frau liegt ein durch eine punktierte Linie begrenztes rundes Mosaik. Die Mosaiksteine sind von unterschiedlicher Form, Größe und Farbe. Der Beton zwischen den Mosaiksteinen ist zum Teil eingeritzt. Dies verstärkt den plastischen Eindruck des Mosaiks. Licht fällt von der linken Seite auf die Hinterwand, deren rechte Seite dadurch dunkler erscheint. Es gibt kein künstliches Licht und keine Reflexion lässt auf die Verwendung von Blitzlicht während der Aufnahme schließen.

### **3.3.2 Ikonografische Analyse und ikonologische Interpretation**

#### **3.3.2.1 Oshogbo – Das (aktive) Vergessen von Bildern**

„Forgetfulness is a form of freedom.“ (Gibran 1926, 6)<sup>123</sup>

Die Fotografie stammt aus einem Ordner im Archiv, den G. Beier zusammengestellt hat, um ihren eigenen Werdegang als Künstlerin darzustellen und ihre Arbeiten zu dokumentieren<sup>124</sup>. Einige ihrer Kunstwerke (besonders die der ersten Jahre) zerstörte sie selbst im Laufe der Zeit, vor allem wenn sie mit der Arbeit nicht zufrieden war. Im selben Ordner befinden sich Aufnahmen von Steinskulpturen, die G. Beier 1960 in der Nähe von Zaria (Leper Kolonie, Norden Nigerias), ihrem ersten Domizil in Nigeria, hergestellt hatte und die sie laut Unterschrift unter den Bildern 1963 zerstört hat (Abb. 3.3.2, 3.3.3). Diese Aufnahmen sowie die Einladung zu einer Einzelausstellung im Oktober 1962 im *Mbari Artists*

---

<sup>123</sup> Das arabische Wort النسيان sowie das englische Wort ‚forgetfulness‘ kann sowohl ‚Vergessen‘ als auch ‚Vergesslichkeit‘ (wie in der deutschen Übersetzung zu lesen ist (Gibran 1978)) bedeuten.

<sup>124</sup> Diese Zusammenstellung von Bildern und Aufzeichnungen in Ordnern von G. Beier befindet sich seit 2012 im Iwalewhaus und ist nicht Teil des *Beier-Nachlass* in DEVA.

*and Writers Club* in Ibadan (Abb. 3.3.4), sowie Abdrucke ihrer Linocuts in *Black Orpheus* Nr. 8 (U. Beier 1960c) sind die einzigen Dokumentationen im Archiv über ihre frühen Arbeiten. Aufnahmen aus der Ausstellung zeigen auch frühe Malereien, die ihren Skulpturen stilistisch sehr ähneln (Abb. 3.3.5, 3.3.6). Andere Arbeiten an öffentlichen, Gebäuden wie z. B. Wandmalereien für Paläste und Hauswände in Nigeria<sup>125</sup> und in Port Moresby (Papua-Neuguinea) wurden durch äußere Einflüsse wie Witterung und Demolierung der Gebäude, zerstört; das gilt auch für Arbeiten in ihrem eigenen Haus in Oshogbo, wie das hier abgebildete Wandmosaik, welches später von Wenger abgetragen wurde, um die Wand neu zu verputzen.

Die Frau am Herd ist Georgina Beier, der Fotograf war Ulli Beier. Er blickt auf seine junge Freundin (die beiden heirateten im Mai 1964). Der Topf auf dem Herd ist klein; sie scheint also entweder nur für sich oder für sich und ihren Mann etwas zuzubereiten. Die Schrift auf der Bildrückseite ist ebenfalls von ihm, die Schrift unter dem Bild von ihr. Das Bild wurde 1963 in dem vierstöckigen Haus in der Igbokun Road in Oshogbo aufgenommen (Abb. 3.3.8), in dem U. Beier und seine erste Frau Wenger seit 1958 zur Miete lebten<sup>126</sup>. Es handelt sich um die hintere Terrasse des zweiten Stocks, auf der sich eine offene Küche befand. Einige der Gegenstände auf der Fotografie, wie z. B. die dunkle Schale, sind bis heute im Besitz der Familie Beier. In dem Jahr, in dem das Foto aufge-

---

<sup>125</sup> Beispiele dafür sind die Wandmalereien für Tayo Aiyebusis (\*1926, Künstler) Grundstück in Yaba, Lagos, welche G. Beier 1965 anfertigte, und die 1968 einem Straßenbau zum Opfer fielen (Abb. 3.3.7) und eine Wandmalerei, die sie 1966 zusammen mit Bisi Fabunmi (\*1945, Künstler und Teilnehmer des *Mbari Mbayo Workshop* im Jahr 1964) im Palast des Königs Otan Ayegbdju schuf (s. 3.4).

<sup>126</sup> Die Adresse ist 41 Igbokun Road, Oshogbo.

nommen wurde, kam G. Beier nach Oshogbo und zog dort mit U. Beier in die zweite Etage. Wenger lebte weiterhin in der ersten Etage, bis sie 1966 das Haus verließ und erst 1967 wieder einzog, nachdem G. und U. Beier Oshogbo verlassen hatten<sup>127</sup>. Das Haus und dessen Einrichtung lassen auch heute noch Rückschlüsse auf die unterschiedlichen Personen zu, die dort lebten und ein- und ausgingen, wird aber heute von Wengers Archiv dominiert.

Das Haus war dem brasilianischen Baustil nachempfunden, der damals im Südwesten Nigerias sehr populär war<sup>128</sup>. Die unterschiedlichen Elemente dieses Stils hatte U. Beier über die Jahre hinweg dokumentiert und in verschiedenen Artikeln veröffentlicht (s. U. Beier 1955, 1958b, 1960a; Abodunrin 1996a). Im Archiv gibt es verschiedene Negative und Fotoabzüge sowie einen digitalen Ordner, der die vielen Fotografien und Notizen von U. Beier darüber unter dem Titel *Volume 8: Yoruba Architecture and Wall Painting* vereint.

„During the last half century there has evolved in the Yoruba country a new middle class. Cocoa farming, trade, transport, business have created a new wealthy class in every town, with a new standard of living and a new ambition. This new class is often influential – even when they do not hold important chieftaincies – and they like to associate themselves with progressive and new developments. As a symbol of their new sta-

---

<sup>127</sup> „Susanne remained at 46 ibokun Rd. for 3 years. Then she rented a house nearby moving back to 46 when we left Nigeria.“ (G. Beier, Email an die Autorin, 25. April 2016) Wenger lebte in diesem Haus bis zu ihrem Tod im Jahre 2009. Ihre Adoptivkinder, der Priester und Künstler Shangodare Gbadegesin Ajala (\*1948) und die Priesterin Adedoyin Talabi Faniyi (Nee Olayiwola-Olosun) (n. a.) leben bis heute darin und kümmern sich in Zusammenarbeit mit der *Susanne Wenger Foundation* und dem *Adunni Olorisha Trust* um ihr Erbe.

<sup>128</sup> Diesen Baustil hatten die befreiten Sklaven, die Anfang des zwanzigsten Jhdt. von Brasilien nach Nigeria kamen, geprägt (Vlach 1984; Alonge 1994).



tus they build attractive “upstair” houses, which are often cement-coated mud buildings with decorative work on walls, windows and balconies. This type of building is supposed to have found its way to Nigeria from Brazil, largely through the influence of liberated slaves, who returned to their original country.“ (U. Beier 1955, 147)<sup>129</sup>

Die Häuser (und ihre Dekorationen aus Zement) waren, unabhängig von der englischen Kolonialmacht, ein Zeichen für einen modernen Lebensstil der Mittelschicht (U. Beier 1960a; Vlach 1984); sie erinnerten aber gleichzeitig an eine Herrschaftspolitik, die vielen Menschen das Leben gekostet hatte. U. Beiers Umzug aus der Universität in Ibadan in ein Haus<sup>130</sup>, das eine Loslösung der Nigerianer von der Kolonialmacht symbolisierte, zugleich aber auch an den Sklavenhandel erinnerte, passte zu U. Beiers kolonial-kritischem Selbstverständnis (s. 3.2, 3.5). U. Beier überzeugte den Vizekanzler der Universität in Ibadan, das Haus zu mieten und es als Residenz des *Extramural Department* der Universität anzuerkennen, dessen Leitung er im Jahre 1954 übernahm. Die Universität zahlte die Miete für die ersten zwanzig Jahre und auch nach seiner Abreise stellte U. Beier sicher, dass Wenger weiterhin mietfrei in dem Haus wohnen bleiben konnte (s. Ogundele 2003, 61).

Oshogbo hatte einen Bahnhof und war daher auch kommerzielles Zentrum. Die Stadt ist bis heute ein Pilgerort für die Anhänger von *Oshun*, der Göttin der Fruchtbarkeit und des lebenspendenden Wassers<sup>131</sup>. Ein

---

<sup>129</sup> Viele der brasilianischen Häuser hatten Zementskulpturen als Dekorationen an ihren Außenfassaden, die Künstler wie Adebisi Akanji inspirierten und über die U. Beier mehrfach schrieb (U. Beier 1955, 1960a, 1967a, 1968a).

<sup>130</sup> Die Anfänge des Hausbaus und Renovierungsarbeiten sind nachzulesen in Ogundele (2003, 60ff).

<sup>131</sup> „Òsun’s name means source. It is related to the word orísùn, the source of a river, a people, or of children.“ (Murphy und Sanford 2001, 2) Das Wasser ist die Quel-

jährliches Fest zu ihren Ehren entlang des gleichnamigen Flusses in Oshogbo zeugt noch immer von ihrer Bedeutung. „No wonder Oshogbo in the early 1950s was also already the centre of the still-embryonic Yoruba cultural reawakening [...]“ (Ogunde 2003, 62) Besonders das populäre *Travelling Theatre* mit den daran beteiligten Größen wie die Dramaturgen und Schauspieler Hubert Ogunde<sup>132</sup> und Kola Ogunmola<sup>133</sup>, sowie der später so einflussreiche Duro Ladipo<sup>134</sup>, spielten bei den Feierlichkeiten eine entscheidende Rolle.

U. Beier und seine Frau waren seit Ede angesehene und respektierte Persönlichkeiten, U. Beier aufgrund seiner Kulturarbeit vor Ort und Wenger aufgrund ihres Einsatzes für die Renovierung des Schreins der Göttin *Oshun*, eine Ansammlung von Gebäuden und Skulpturen, die sich in ei-

---

le des Lebens und kann auch den Weg aus einer ausweglosen Situation symbolisieren. *Oshun* schneidet und formt aber auch Haare, ein Zeichen der weiblichen Stärke, die das Innere dem Äußeren anpasst. Dabei kann, wie so oft in der Yoruba-Mythologie, das Schicksal (hier repräsentiert durch das Verhandeln über die Frisur) diskutiert werden: „As the hair plaiter with the beaded comb, she controls the outer head and the inner head, or destiny.“ (Murphy und Sanford 2001, 2) *Oshun* ist die 17te Orisha; ohne sie wäre ein Leben auf der Erde nicht möglich. Die komplexe Figur dieser Orisha wird ausführlich in der Literatur behandelt. Siehe u. a. Murphy und Sanford (2001), Probst (2011).

<sup>132</sup> Oloye Hubert Adedeji Ogunde (1916-1990) war ein nigerianischer Schauspieler, Dramaturg und Regisseur, der die erste professionelle Theatergesellschaft in Nigeria eröffnete, das *Travelling Theatre*. Er begann seine Karriere in der katholischen Kirche, von der er sich aber später löste (Clark 1979; U. Beier 1994b).

<sup>133</sup> Kola Ogunmola (1925-1973) war ein nigerianischer Dramaturg, Theaterschauspieler und Regisseur. Er gründete 1947 das *Ogunmola Travelling Theatre*. Er führte 1969 eine musikalische Version von Tutuolas *The Palm Wine Drinkard* (1975) anlässlich des ersten *Pan-African Cultural Congress* in Algerien auf (African Unity 1970; U. Beier 1981a, 1994b).

<sup>134</sup> Duro Ladipo (Durodola Adisa Ladipo, 1931-1978) war einer der bekanntesten Theaterschauspieler und Dramaturgen im Westen Nigerias, der im Gegensatz zu seinen Vorgängern seine Stücke in Yoruba schrieb. Ladipos Nähe zur Yoruba-Mythologie war für U. Beiers postkoloniale Agenda wichtig. Er war zudem Mitbegründer des *Mbari Mbayo Club* in Oshogbo (s. 3.3.2.3). Siehe dazu Ladipo (1964, 1980), Oyelami (1982), U. Beier (1994b), Ogunde (2003), Okeke-Agulu (2015).

nem heiligen Wald entlang des Flusses Oshun befinden. Beide waren fasziniert von der Yoruba-Kultur; sie lernten nicht nur die Sprache, sondern waren aktive Mitglieder der Gemeinschaft:

„For Ulli, Osogbo was home. He was involved in the everyday social life of the community as anybody could possibly be. He was a full citizen with all the responsibilities and an acknowledged influential person in the town.“(Ogundele 2003, 64)

Bereits 1964 wurde U. Beier in Oshogbo zum *Bobagunwa*, der rechten Hand des Königs, und 1968 in Ede zum *Bobarotan*, zum königlichen Geschichtsschreiber, ernannt (Abb. 3.3.9)<sup>135</sup>. Wenger wurde als Priesterin eingeweiht (Ogundele 2003; Denk 2004). Sie war für die Entwicklung von U. Beier und seiner Idee des ‚modernen Künstlers‘ ausschlaggebend. Neben ihrer Hinwendung zur Religion der Yoruba-Gemeinschaft, war sie ein aktives Mitglied des *Mbari Artists and Writers Club* in Ibadan<sup>136</sup>; sie stellte dort 1961 aus, entwarf Poster und Broschüren und gestaltete ab 1957 auch die Titelblätter des Magazins *Black Orpheus*. „Both Beier and Wenger shared the same perception and understanding of art as being basically, a self-referential process brought forward by a single, autonomous mind, disentangled from the past.“ (Probst 2004, 39)

---

<sup>135</sup> Im Jahr 1992 erhielt U. Beier in Oshogbo den weiteren Titel *Oba Masa*, dem ‚König der Tradition‘ und G. Beier den Titel *Yeye Olana*, die ‚Mutter der Künstlerinnen und Künstler‘ (s. G. Beier 2001b, 108). Im selben Jahr erhielt er auch den Ehrendokortitel der *Obafemi Awolowo University* in Ile-Ife.

<sup>136</sup> Der *Mbari Artists and Writers Club in Ibadan* wurde im März 1961 eröffnet und gab U. Beier die Gelegenheit, seine eigene kuratorische Praxis weiter auszubauen (Okeke-Agulu 2015). Ausstellungen wurden in regelmäßigen Abständen und in enger Absprache mit dem *Mbari Mbayo Club* in Oshogbo organisiert (s. 3.3.2.3).

Besonders in einem Artikel über seine Frau, der unter dem Pseudonym Akanji<sup>137</sup> (1958) veröffentlicht wurde, präzisierte U. Beier seine Idee vom ‚modernen Künstler‘<sup>138</sup>. „To Beier, Wenger’s work exemplified a progressive and radical interpolation of negritude ethos into the artistic sensibilities of European modernism.“ (Okeke-Agulu 2015, 134) Wengers vermeintliche Loslösung von der eigenen kulturellen Herkunft und ihr kompromissloses Aufgehen in der Yoruba-Mythologie, die sie in ihren Arbeiten darstellte, war etwas, wonach U. Beier in den Künstlerinnen und Künstlern vor Ort suchte, etwas was er vergraben sah unter kolonialen Lehrstrukturen und jahrzehntelangem Identitätsverlust. Wengers gesamtes Leben war von Religion und Kunst geprägt. Das spiegelte sich auch in ihrem Haus in der Igbokun Road wider (Abb. 3.3.10); die Fotografie zeigt einen Teil des Hauses nach ihrem Tod, so wie es von ihren Kindern Shangodare Gbadegesin Ajala und Adedoyin Talabi Faniyi (Nee Olayiwola-Olosun) als kulturelles und persönliches Archiv erhalten wird. Das Haus war nicht nur Produktionsort ihrer Werke, sondern auch Heimat als Gestaltungsort, in dem sie nach ihren eigenen Vorstellungen

---

<sup>137</sup> *Akanji* ist die Verkürzung von *Sangodare Akanji*, ein Name, den U. Beier von den Anhängern der Gottheit Sango erhalten hatte: „Sango is a colourful god; I like his sense of humour, his playfulness, his generosity. His anger was not to be taken too seriously; after all when there is thunder, it is only very rarely that lightening actually strikes.“ (U. Beier in Abodunrin 1996a, 47) Weitere Pseudonyme Beiers sind *Omidiji Aragbabalu* und *Obotunde Ijimere*. „The decision to publish some of his critical writings as Akanji or Aragbabalu and his creative work as Ijimere appears to be part of Beier’s strategy of inserting his polemical voice into the discourse of Nigerian art and literature, without drawing attention to his identity as a foreigner.“ (Okeke-Agulu 2015, 300) Darüber hinaus zeigten diese Namen aber auch, wie sehr U. Beier in die dortige Gemeinschaft integriert war: „Sangodare Akanji or Omidiji Aragbabalu are not my pseudonyms, they are my oriko – given to me by the Shango priests of Oshogbo and the Erinle priests of Ilobu respectively.“ (U. Beier zitiert in Ogundele et al. 2001, xxiv)

<sup>138</sup> Vgl. dazu auch U. Beiers Kapitel *Modern European Artists in Nigeria* in *Art in Nigeria* (1960a, 22-23).

leben konnte. Spuren von G. Beier, die sich das Haus später ebenfalls aneignete und es mit eigenen Arbeiten füllte, sind fast vollständig verschwunden und belegen das generelle Bedürfnis, Bilder auszulöschen und vergessen zu wollen.

### 3.3.2.2 Ikonoklastische Gesten

Das Bedürfnis eigene und Bilder anderer zu zerstören (dies ist als Versuch anzusehen, aktiv zu vergessen und dadurch Neues erschaffen zu können) wird als Ikonoklasmus<sup>139</sup> bezeichnet (Bredenkamp 1975; Latour und Weibel 2002; Probst 2013) und scheint auf der vorliegenden Fotografie und im Archiv allgegenwärtig.

Die Veränderungen im Haus, u. a. Neuerungen, aber auch Zerstörung des Vorhandenen, die G. Beier und auch Wenger vornahmen, betrafen vor allem die Inneneinrichtung. Ich konnte nicht mehr alle Veränderungen nachvollziehen, und möchte daher nur anhand eines besonders deutlichen Beispiels, nämlich der Veränderung der Küche aufzeigen, warum die Aneignung eines Raumes für die Suche nach einer Heimat von zentraler Bedeutung ist<sup>140</sup>. Der dabei sichtbare, auf eine bestimmte Person gerichtete Ikonoklasmus war dabei nicht nur ein bewusster (politischer und sozialer) Akt<sup>141</sup>, sondern auch ein hochemotionaler Prozess.

---

<sup>139</sup> Mit Ikonoklasmus ist in erster Linie die Ablehnung und Zerstörung von heiligen Bildern gemeint. Der Begriff kommt aus dem Griechischen, eikon (Bild) und klaein (zerbrechen).

<sup>140</sup> Vgl. dazu Auslander (1996), die sich mit der Bedeutung von Einrichtungen in Pariser Wohnungen beschäftigt hat und wie die häuslichen Ausstattungen Teil der familiären Identität werden.

<sup>141</sup> Nach Bredenkamp können Bild und Bildnegation nie aus dem politisch-sozialen Kontext ausgesondert werden (s. Bredenkamp 1975, 13).

Die Grundstruktur des Hauses in Oshogbo ist bis heute erhalten geblieben. Veränderungen konnte ich mit Hilfe der Fotografien im Archiv der Beiers und durch Gespräche mit G. Beier zum Teil nachvollziehen<sup>142</sup>. Die Räume wurden über die Jahre von unterschiedlichen Personen benutzt, von U. und G. Beier, von Künstlerinnen und Künstlern, mit denen beide arbeiteten, von Wenger und der *New Sacred Art Group*<sup>143</sup>, von Wengers adoptierten Kindern, von Yoruba-Priesterinnen und Priestern, von verschieden anderen Besuchern und von Tieren, vor allem Meerkatzen. Alle haben ihre Spuren hinterlassen und auf das Haus eingewirkt. Die drei Stockwerke des Hauses sind mit Ausnahme des Dachgeschoßes in ihrem Grundriss ähnlich. Jedes Stockwerk besitzt einen Flur, von dem jeweils vier Räume abgehen (in manchen Stockwerken sind im Nachhinein Wände entfernt worden) und, mit Ausnahme des Erdgeschosses, eine Veranda. Jede Veranda ist entweder durch eine Tür oder durch ein Fenster mit Erkern verbunden, die sich über alle drei Stockwerke hinaufziehen. Im Erdgeschoß führt ein kleiner Weg, der früher mit einem Mosaik von G. Beier verziert war (das von Wenger nach 1967 abgetragen wurde; Abb. 3.3.11), zum Eingang. Die Treppe, die von der Straße zu diesem Weg hinaufführt, ist mit einem von Wenger gestalteten Zaun umsäumt. Vor dem Haus stehen Zementskulpturen von Kunstschaaffenden, mit denen Wenger im Laufe der Zeit zusammengearbeitet hatte (Abb. 3.3.12). Links im Vorgarten befindet sich eine große Bougainvillea, die

---

<sup>142</sup> G. Beier. Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 17. Dezember 2013 (Aufnahme #4, 50:06 min. ff; Aufnahme #5, 00:00 min. ff).

<sup>143</sup> Die bekanntesten Vertreter dieser Künstlergruppe waren die Kunstschaaffenden Adebisi Akanji, Alagbede Ajibike Ogun Ni'yi, Buraimoh Gbadamoshi, Kasali Akangbe, Kasali Oladepo, Lasisi Isola, Ojewale Amoo, Rabiyu Abeshu, Saka, Shangodare Gbadegesin Ajala (Adoptivsohn von Wenger) und Wenger selbst (s. Denk 1995, 103-104).

das Haus mittlerweile zu einem großen Teil bedeckt. Im überdachten Eingangsbereich stehen zwei Bänke; dahinter geht man durch eine schwere Holztür in einen dunklen Flur, der links an einer Holzterrasse vorbei direkt auf die hintere Veranda führt. Dort, wie auch sonst im ganzen Haus, befinden sich viele Holzskulpturen. Die Wände der Veranda sind mit Malereien bedeckt, die denen nachempfunden sind, die man in den religiösen Schreinen für die *Orisha* sehen kann, den Gottheiten, die zwischen den Menschen und dem Schöpfergott *Olodumare* vermitteln (Abb. 3.3.13)<sup>144</sup>. Vom Flur aus gehen rechts und links jeweils zwei Räume ab. Links im ersten Raum war G. Beiers Studio, in der auch die Druckerpresse für Radierungen stand und in dem Twins Seven Seven<sup>145</sup> lange Zeit gearbeitet hat. In diesem Raum lebt heute Wengers Adoptivsohn Shangodare Gbadegesin Ajala<sup>146</sup>. Diesem Raum gegenüber lag das Studio von Muraina Oyelamis<sup>147</sup>.

---

<sup>144</sup> Das dekorative Muster verwandelt die Schreine für U. Beier in „[...] a wonderful super-real dream world“ (U. Beier 1960d, 37).

<sup>145</sup> Twins Seven Seven (geb. als Taiwo Olaniyi; 1944-2011) ist einer der bekanntesten Künstler aus Oshogbo, auch weil U. Beier viel über ihn publizierte und er für die Beiers der Prototyp des ‚modernen Künstlers‘ war: „Seven-Seven’s themes are bizarre variations on Yoruba Mythology and legend. They are interpreted by one who is no longer part of the culture, but who feels he is being affected and sometimes threatened by the forces he has not learned to control.“ (U. Beier 1968a, 114) Er kam 1963 nach Oshogbo und seine Erscheinung, sein Tanz und seine Erzählungen faszinierten die Beiers. Im Jahre 1964 nahm er an einem Workshop teil, den G. Beier leitete (s. 3.3.2.3). Für Details über das Leben von Twins Seven Seven und seine Arbeiten siehe Mundy-Castle und Mundy-Castle (1972), G. Beier (1977), Seven-Seven (1999), U. Beier (1967b, 1968a, 1979a, 1980a, 1987a, 1988, 1991, 1993b).

<sup>146</sup> Shangodare Gbadegesin Ajala (\*1948) ist Künstler und Yoruba Priester. Er arbeitet mit Batiken, eine Technik, zu der ihn seine Adoptivmutter Wenger angeregt hat (U. Beier 1990a; Probst 2011).

<sup>147</sup> Muraina Oyelami (\*1940) ist ebenfalls einer der Künstler, die an dem Workshop im Jahre 1964 teilnahmen. Seit 1962 war er Schauspieler im Theater von Ladipo und zudem Musiker, der T. Beier das Trommeln beibrachte. Er übernahm 1966 die Leitung des Antiquitätenmuseums in Oshogbo (s. 3.6) und war im Jahre 1981 der erste Residenzkünstler im Iwalewaha (U. Beier 1968a, 1980a, 1988, 1993c).

Solche Residenzen über einen längeren Zeitraum wurden nach den Workshops ab 1962 (s. 3.3.2.3) etabliert; sie erlaubten den Beiers, vor allen Dingen G. Beier, eng mit den Künstlerinnen und Künstlern zusammenzuarbeiten. Darüber hinaus bot diese Einrichtung den Kunstschaufenden einen gesicherten Arbeitsalltag, in dem sie ohne größere existenzielle Nöte arbeiten konnten, da die Beiers immer wieder einige der Arbeiten aufkauften und die Künstlerinnen und Künstler mit Materialien versorgten.

Angrenzend an Murainas Studio befand sich U. Beiers Bibliothek. Beide Räume sind heute Teil eines Ladens, in dem Arbeiten lokaler Künstlerinnen und Künstler verkauft werden. Die beiden hinteren Räume sind Privaträume der beiden Adoptivkinder Wengers.

Die Treppe im Flur führt in den ersten Stock. Dieser war Wengers Bereich in der Zeit, in der sie noch mit U. und G. Beier zusammenlebte. Auf der hinteren Veranda wird heute Wäsche getrocknet; die vordere Veranda wird von einem großen Baum beschattet und nicht genutzt. Der Raum an der vorderen Veranda im ersten Stock ist mit Skulpturen aus Holz und Metall angefüllt (Abb. 3.3.14). Nur dieser Raum ist für Besucher zugänglich. Im zweiten Geschoss war U. Beiers Büro (der rechte Erker) und der Arbeits- und Schlafbereich für Wenger nach ihrem Wiedereinzug im Jahre 1967. Dieses Stockwerk hat sich seit ihrer Rückkehr am stärksten verändert. So hat Wenger eine Lehmwand in den Raum hinter der vorderen Veranda gezogen (Abb. 3.3.15), der ihren Schlafbereich abtrennte. Die Wände darin sind von ihr mit Schriften und Zeichnungen bemalt worden. Die übrigen Wände des Stockwerkes sind ebenfalls mit Malereien versehen, die denen im Schrein nachempfunden sind. In allen Räumen finden sich Skulpturen, Reste von Arbeiten, Puppen und Bücher. Der



linke Erker ist voller Holzskulpturen. Er war früher ein Ort, an dem G. Beier ihre Meerkatzen hielt. Auf demselben Stockwerk befindet sich im vorderen Bericht eine geschlossene Veranda und im hinteren Bereich die offene, oben beschriebene Küche. Rechts im hinteren Erker liegt ein kleiner Schlafraum für die Familie.

Die Küche sieht heute noch fast genauso aus wie auf der Fotografie aus dem Jahr 1963. Die Balustrade und die eingebaute Anrichte sind noch an ihrem Ort; allerdings fehlt das große, die hintere Wand zierende Mosaik. Zudem sind die Wände jetzt braun, schwarz und beige bemalt und bis auf die Rückwand glatt (Abb. 3.3.16). Letztere hat an der Oberfläche Vorsprünge, ein Hinweis darauf, dass das Mosaik herausgebrochen wurde. Auch G. Beiers Malereien im Eingangsbereich sind mit einer Zementschicht bedeckt worden, ein Material mit dem Wenger viel gearbeitet hat. Schäden in der Wand lassen die alte Farbe noch hindurch scheinen (Abb. 3.3.17).

Diese Veränderungen dürften kaum spontan durchgeführt worden sein; sie erforderten planvolles Vorgehen und körperlicher Kraft. Die Zerstörung von G. Beiers Präsenz über ihre Bilder begreife ich als eine ikonoklastische Geste.

Der Ikonoklasmus unterstreicht nicht nur die Macht von Bildern, sondern auch die Bereitschaft, ja das Bedürfnis, Bilder als Identitätsmerkmale anzusehen und diese deswegen zu zerstören und dadurch zu vergessen. Diese Wirkmacht von Bildern beschreibt Bredekamp (2013) als die

Macht, die sich ohne den Betrachter entfaltet<sup>148</sup>, diesem aber auch ermöglicht, in einen Dialog mit dem Bild zu treten:

„Er setzt das >>Bild<< nicht an die Stelle der Wörter, sondern an die des Sprechenden. Indem dessen Position durch das Bild eingenommen wird, werden nicht nur die Instrumente, sondern die Akteure vertauscht. [...] In diesem Positionswechsel geht es um die Latenz des Bildes, im Wechselspiel mit dem Betrachter von sich aus eine eigene, aktive Rolle zu spielen.“ (Bredekamp 2013, 51-52)

Die Reaktion (z. B. von G. Beier auf Wengers Bilder) macht deutlich, wie sehr Bilder nicht nur Illustrationen, sondern auch emotionale Manifeste und private Denkmäler sind, die Identität und Zugehörigkeit beeinflussen sowie Leidenschaft provozieren (s. Latour 2002b, 18). Sie können zudem auch Aufschluss über Machtverhältnisse und politische und soziale Zusammenhänge geben (Bredekamp 1975).

Ikonomismus bedeutet aber nicht nur eine Zerstörung von Bildern und Erinnerungen, sondern kann auch zu neuen Bildern führen (Probst 2013). In der Ausstellung *Iconoclash* von 2002 im *Zentrum für Kunst und Medien* in Karlsruhe wurde versucht, die zerstörerischen Beweggründe nachzuvollziehen und aufzuzeigen, dass Zerstörung und Neuschaffung (dazu zählte auch das, was unabhängig vom Original ein eigenes Leben annimmt) eng beieinander liegen. Mit neuen Bildkreationen eignet man sich gewissermaßen frühere Bilder an; die individuellen Reaktionen unterstreichen die *agency* der Künstlerinnen und Künstler. Dies gilt nicht nur für Wengers Arbeiten am Haus, sondern auch für G. Beiers Bildpro-

---

<sup>148</sup> Bredekamp (2013) beschreibt drei Bildakte, wobei der intrinsische Bildakt sich insbesondere durch die Kraft der gestalteten Form als Form entzündet (53). Bredekamps „Bildblick“ (233) unterstreicht die Macht des Bildes.

duktionen sowie für die Kunschtchaffenden aus Oshogbo, die neue Bilder kreierten<sup>149</sup>. A. Assmann (2009) hat solche Vorgänge als aktives und passives Vergessen<sup>150</sup> (also Vernichten oder Vernachlässigen) bezeichnet. Der aktive Akt von Wenger, das Herausbrechen der Mosaiksteine und das Überdecken von G. Beiers Arbeiten mit Zement, räumt dem vermeintlich zerstörtem Bild eine weitaus höhere Kraft ein und anerkennt die Macht, die das Bild auf Wenger ausgeübt hatte. "But they have never been about presenting something other than absence." (Latour 2002b, 36) Das Abwesende bleibt und wirkt nach. Gleichzeitig wirkt seine Abwesenheit befreiend; sie ermöglicht einen schöpferischen Neubeginn und damit einen Triumph über die Person und deren Bild, das zerstört wurde (Bredekamp 1975). Wenger ist dabei nicht gegen Bilder an sich, da sie selbst durch ihre Gestaltungen Emotionen manifestiert, sondern gegen die Bilder G. Beiers. Es ist ein Ikonoklasmus, der nicht nur die Beziehung zwischen Wenger und G. Beier beschreibt, sondern auch das Bedürfnis, mit Vergangem zu brechen und sich selbst in dem Heim neu zu positionieren.

Auch G. Beier integrierte das aktive Vergessen von Bildern in ihr künstlerisches Vorgehen. Kurz vor ihrer Abreise nach Oshogbo im Jahre 1963 zerstörte sie alle bis dahin von ihr angefertigten Bilder und Skulpturen (s. Tröger 2001, 12). Dies war ein Akt, der Manifestationen von Zeitab-

---

<sup>149</sup> „As much as iconoclasm destroyed old images, it also triggered the creation of new ones. Images, which were aimed at recapturing the present past in new ways, catapulted Osogbo first into the international artscene and subsequently into the global heritage world.“ (Probst 2013, 295) U. Beier spricht in Abgrenzung zu jeglicher ‚traditionaler‘ Praxis gleichzeitig von zeitgenössischer Kunst (1960a; 1968a), moderner Kunst (1960a, 1967c) und neuer Kunst (1980a).

<sup>150</sup> Die Autorin nennt diese beiden Kategorien das Speicher- und Funktionsgedächtnis.

schnitten vernichtete, gleichzeitig aber auch eine neue Gestaltung zuließ, um eine neue Be- und Einschreibung der eigenen Geschichte vorzunehmen. Der auf sich bezogene Ikonoklasmus zeigt auch, wie eng G. Beier mit ihren Arbeiten verbunden war. Passten diese nicht (mehr) zu ihr und ihrer Wahrnehmung, wurden sie zerstört. Dass jedoch bewusst ausgelöschte Bilder noch nachgewirkt haben, zeigt das Mosaik in der Küche, das stark an G. Beiers erste Arbeiten aus Zaria erinnert, die als mentale Bilder offenbar noch prägend vorhanden waren.

Das Mosaik dokumentiert einen fast harschen Umgang mit dem Material. Ein Detailbild des Mosaiks in der Küche (Abb. 3.3.18) zeigt, wie grob die Bearbeitung des Zements ist, um beispielsweise die Löwenmähne darzustellen. Die Linien sind tief eingeritzt; das Werkzeug wurde offenbar während der Arbeit immer wieder abgesetzt, d. h. die Linien sind nicht wie in G. Beiers späteren Arbeiten durchgängig (Abiodun 2001a). Die relative rohe Verarbeitung des Materials ist auch in ihren frühen Skulpturen aus Zaria zu erkennen (Abb. 3.3.2). Diese haben etwas Unfertiges; raue Oberflächen, Brüche, Kanten und Abdrücke des Werkzeugs deuten auf einen Prozess des Suchens hin. Ihre späteren Arbeiten sind abgeschlossener; der Arbeitsprozess ist nicht mehr so deutlich sichtbar und zeigt eine zunehmende Selbstsicherheit. „In Georgina’s drawings you don’t look for a continuation of it elsewhere. For a work to be so complete, it has the power of a final statement.“ (Abiodun 2001a, 90)

Zwei Motive dominieren das Mosaik, der Löwe und die Schlange<sup>151</sup>. Besonders die Schlange, die G. Beier als eine „schöne Linie“ (G. Beier

---

<sup>151</sup> Die Schlange scheint einer ägyptischen Kobra (*Naja haje*) nachempfunden zu sein, die relativ lang (bis 2,4 m) wird und auch im Norden Nigerias vorkommt. Allerdings hat die Schlange im Mosaik eine Brille im Nacken, die für die asiatische, bei

2001a, 217) bezeichnete, weist auf ihre spätere starke Linienführung (s. 3.4.2.1).

Weitere Wandmalereien von ihr in und am Haus sind von U. Beier dokumentiert worden und in einem Ordner des Archivs aufbewahrt, der ausschließlich ihre Arbeiten enthält. Sie zeigen den Eingangsbereich, den sie 1964 bemalt hat (Abb. 3.3.19), ein Jahr nachdem sie das Mosaik beendet hatte. Diese Wandmalerei verrät eine ruhigere Hand, die sicher auch auf die damals schon existierende enge Zusammenarbeit mit Rufus Ogundele<sup>152</sup> und Jacob Afolabi<sup>153</sup> zurückzuführen ist (U. Beier 1968a; Okeke-Agulu 2013). Eine weitere Malerei auf einer Tür, die Fische und Algen zeigt, wirkt kraftvoll und unruhig (Abb. 3.3.20). Die Pinselführung ist grob; die dicken Striche sind unterbrochen. G. Beier sitzt vor dem Bild und schaut auf die Tür. Der Schriftzug unter der Fotografie besagt, dass dies die Tür zu Twins Seven Seven Studio war, das sich im obersten Stock an der hinteren Veranda befand. Auch diese Malerei ist heute nicht mehr vorhanden.

---

Laien als Brillenschlange viel besser bekannte kleinere Kobra (*Naja naja*) typisch ist. Vielleicht hat diese G. Beier diese im Gedächtnis gehabt, als sie das Mosaik schuf: „Snakes were abundant. Occasionally they entered the house. At least one slept in the roof. It was so quiet, I didn't know it was there until it shed its skin. Green grass snakes slid around in the bushes. Quite small, elegant and harmless unless it is a green mamba. The two are almost identical. A cobra laid its eggs in the garden. The mother instinct was so powerful one can only be stunned into admiration. So it is quite natural that they should occur quite often in my work.“ (G. Beier, Email an die Autorin, 15. Februar 2016)

<sup>152</sup> Rufus Ogundele (1946-1996) fing bereits im Alter von 15 Jahren an zu malen. Durch die Zusammenarbeit mit G. Beier entdeckt er für sich Linolschnitte (U. Beier 1968a, 1991; Kennedy 1992).

<sup>153</sup> Jacob Afolabi (\*1940) war Barmann in der *Popular Bar* von Duro Ladipo und nahm bereits 1962 an dem Workshop teil, den Denis Williams leitete. Besonders erwähnenswert ist das Wandgemälde von Afolabi, gegenüber dem *Mbari Mbayo Club* (U. Beier 1968a; Kennedy 1992; Okeke-Agulu 2013).

Ihre frühen Arbeiten, wie das Mosaik auf der Fotografie, zeigen ihre Suche nach einer für sie geeigneten Formensprache:

„[...] her Zaria works must have been the result of an exercise in developing a formal language and non-narrative visual symbolism that would approximate the preternatural world of Tutuola's fictive imagination.“  
(Okeke-Agulu 2013, 163)<sup>154</sup>

Im Archiv befinden sich nur wenige Bilder von ihrer Zeit in Zaria. Es ist, als ob ihr Leben erst in Oshogbo begonnen und sie dort eine neue Heimat gefunden hätte, auf die sie sich in ihren Erzählungen und Arbeiten immer wieder bezog (s. 3.11). „When Georgina arrived in Oshogbo, she was twenty-four years old, and here everything began to fall into place.“ (Tröger 2001, 13) Auch ihr erster Mann Malcom Betts<sup>155</sup> rückt damit in den Hintergrund. In ihrer (Auto)Biografie *Georgina Beier* (2001b) erwähnt sie ihren ersten Mann nicht und im gesamten Archiv gibt es nur drei Bilder, auf denen beide zusammen zu sehen sind. Zwei dieser Fotos stammen von U. Beier anlässlich eines Besuchs in Zaria (Abb. 3.3.21, 3.3.22), das dritte wurde von einer unbekannten Fotografin oder einem

---

<sup>154</sup> Amos Tutuola (1920-1997) war Yoruba; er schrieb 1952 seinen ersten Roman, in dem ein Wanderer mythische Wesen aus der Yoruba-Mythologie trifft. Das Buch erregte auch in Europa viel Aufmerksamkeit, wurde aber gleichzeitig dafür kritisiert, weil es scheinbar den von Europa formulierten ‚Primitivismus‘ (s. 3.4.2.2) unterstützte. G. Beier und viele Künstlerinnen und Künstler in Ibadan und Oshogbo beriefen sich (zum Teil auch auf Anraten der Beiers) in ihren Arbeiten auf Tutuolas Romane (s. u. a. U. Beier 1960e; G. Beier 1980a).

<sup>155</sup> Malcom Betts (1932-2010) war Künstler, der in London am Goldsmith's College of Art lernte und 1959 bis 1967 in Zaria Kunst unterrichtete. Im Jahr 1970 zog er nach Australien und blieb dort bis zu seinem Tode im Jahre 2010. Im Archiv gibt es vier Zeichnungen von Betts, die er in der Zeit anfertigte, in der G. Beier ihn verließ. Diese befanden sich bis zu ihrem Tod in G. Beiers privatem Besitz. Für einen kurzen Lebenslauf siehe Australian Art Auction Records. <https://www.artrecord.com/index.cfm/artist/7972-betts-mac/>

unbekannten Fotografen im Goethe-Institut Lagos bei einer Ausstellung von Wenger im Jahre 1959 aufgenommen (Abb. 3.3.23).

Nach ihrer Ankunft in Oshogbo wurde G. Beier unmittelbar in die Aktivitäten des *Mbari Mbayo Club* eingebunden und übernahm im Jahre 1964 die Leitung der Workshops in Oshogbo. Die Workshops basierten ebenfalls auf der Idee der Loslösung (oder auch des Vergessens) von traditionellen und westlich-akademischen Bildern, die eine freie Entwicklung des künstlerischen Ausdrucks verhinderten, aber in der Umsetzung durch die Kunstschaffenden zu einer Synthese zwischen lokalen und westlichen Bildern führten.

### **3.3.2.3 Die Workshops: Das Konzept des ‚modernen Künstlers‘**

Im Folgenden behandle ich die Workshops, die U. Beier ab 1961 in Ibadan und später in Oshogbo organisiert hat. Diese Art von Workshops waren kein Einzelfall, sondern ein Phänomen, das sich quer über den ganzen afrikanischen Kontinent erstreckte (Perani und Wolff 1999; Kasfir 1999; Förster und Kasfir 2013)<sup>156</sup>.

Ich beschränke mich hier auf die Workshops, die nach dem zweiten Weltkrieg von europäischen Kunstpatroninnen und Kunstpatronen organisiert wurden und die sich bewusst nicht nur räumlich, sondern auch inhaltlich außerhalb des formalen, westlich-orientierten Kunstunterrichtes bewegten (s. 4.2). Die Konzentration auf Kunstpatroninnen und Kunstpatronen, insbesondere auf U. und G. Beier soll die *agency* der

---

<sup>156</sup> Workshops, die unter einer Patronin oder einem Patron standen, gab es schon lange vor der Kolonialzeit: „Workshops [...] are one of the most basic institutions of production of African art and material culture.“ (Kasfir und Förster 2013, 1)

Künstlerinnen und Künstler als gleichwertige Partner in der Gestaltung der Workshops nicht in Frage stellen.

Teilnehmende dieser zeitlich begrenzten Workshops waren in erster Linie Gruppen von akademisch ungeschulten Personen mit einem oder mehreren kulturellen Außenseitern, z. B. Künstlerinnen und Künstler aus Europa, die sich an einem Ort trafen, eine Zeitlang zusammenarbeiteten, sich gegenseitig beeinflussten und eine eigene Form der Kommunikation entwickelten (Förster und Kasfir 2013). Dabei lag ein Schwerpunkt auf dem Material, welches zur Verfügung gestellt wurde (s. auch 3.3.2.3): „The provision of resources may frame the work of the artists – but their work, in turn, shapes the materiality of the workshop.“ (Förster und Kasfir 2013, 5) Die Kunstwerke, die dort produziert wurden, waren nicht nur individuelle Produkte einzelner Künstlerinnen und Künstler, sondern auch Produkte der sozialen Gemeinschaft und unterschiedlicher Netzwerke, in denen sich die Kunstschaffenden und ihre Arbeiten bewegten (Perani und Wolff 1999). Die Workshops waren meist Auslöser für eine längere Zusammenarbeit mit den in den Augen der kulturellen Außenseiter talentierteren Teilnehmerinnen und Teilnehmern.

„Short-term workshops that last a few days or weeks compensate for the absence of an experienced master artist within the group by introducing a trained outsider to provide technical instruction; this practice is usually accompanied by denials that the outsider “influenced“ the style adopted by the participating artists. This article of faith sprang from an anticolonial philosophy tempered with the belief that beneath that conscious level in every human dwells a creativity that only needs encouragement to manifest itself.“ (Förster und Kasfir 2013, 2-3)



Bereits ab 1960 stellte U. Beier, aufbauend auf seinen Ideen zur *Outsider Art* (s. 3.2.2.2), sein Konzept des ‚modernen Künstlers‘ in den Ausgaben von *Black Orpheus* vor. Die darauf folgenden Workshops galten daher auch seiner Vertiefung und Weiterentwicklung. Der Grundgedanke war, dass sich der ‚moderne Künstler‘ von jeglichen Traditionen und den damit verbundenen normativen Vorgaben (z. B. in Form und Material) befreien sollte. Traditionen sollten als Inspirationsquelle dienen, nicht aber als Zwang empfunden werden.

„The Osogbo artists were, therefore, asked to go out and actually study the very subjects they depicted. In other words, after more than half a century of colonialism, for Beier heritage was not thought of as something given, but rather as something that had to be sought out and actively reacquired.“ (Probst 2013, 300)

U. Beier lehnte die damaligen akademischen Unterrichtsformen in Nigeria ab, da diese sich entweder an einer westlichen Tradition ausrichteten (s. 3.3.2.3) oder lokale Praktiken förderten, deren Artefakte die westliche Sehnsucht nach einem präkolonialen Afrika stillten (s. 4.2). Er war auf der Suche nach modernen Ausdrucksformen und bewertete die Kunstschaffenden u. a. nach ihrer Befreiung von künstlerischen Zwängen<sup>157</sup>: „The modern African artist has little real connection with tradition. [...] How can we expect him merely to continue the work of his fathers without attempting to say something new.“ (U. Beier 1960a, 9)

Er hoffte, dass sich durch die Workshops die wahre Identität der Beteiligten, gespeist aus einem mystischen und ursprünglichen Bild von Afrika,

---

<sup>157</sup> Vgl. dazu auch das Kapitel über Ibrahim El Salahi mit dem Titel *Without a Tradition....* (U. Beier 1968a, 29ff).

offenbaren würde (Okeke-Agulu 2015). Die Reaktion auf ein verändertes Umfeld und die zumindest partielle Einbeziehung der Vergangenheit waren in U. Beiers Augen notwendig; in der künstlerischen Praxis vor Ort bedeutete dies ein Verhandeln zwischen den lokalen und den neuen Werten, die Teil der alltäglichen Erfahrung waren:

„We need to be aware, however that, from the perspective [...] other Osogbo artists, the word “modern“ does not imply a break with the past, but rather its “modification“, that is, a kind of negotiation between the values of the past and the demands of the present.“ (Probst 2011, 31)

U. Beiers Interesse an einem scheinbar unverdorbenen künstlerischen Ausdruck manifestierte sich vor allem in dem 1962 eröffneten *Mbari Mbayo Club*<sup>158</sup>, dem anfangs anti-akademischen Gegenstück zu dem *Mbari Artists and Writers Club* in Ibadan, welche sich in ihren Ausstellungen und Aktivitäten aber zu großen Teilen überschneiden.

Der *Mbari Artists and Writers Club* wurde bereits im März 1961 eröffnet und von Chinua Achebe, einem der Mitbegründer des Clubs<sup>159</sup>, nach dem Igbo Wort *Mbari*<sup>160</sup> benannt. Der Club war, trotz der Einladung an alle

---

<sup>158</sup> Der Club ist nach seinem Vorgänger dem *Mbari Artists and Writers Club* in Ibadan benannt. *Mbari Mbayo* ist ein Yoruba-Sprichwort, das etwa mit ‚Wenn ich es sehe, werde ich glücklich sein‘ übersetzt werden kann. Auf manchen Flyern und Einladungen kann man auch den Namen *Mbari Oshogbo* finden.

<sup>159</sup> Weitere Mitbegründer waren die nigerianischen Schriftsteller Wole Soyinka (\*1934), die Lyriker Christopher Okigbo (1932-1967) und John Pepper Clark (\*1935), der südafrikanische Schriftsteller und Künstler Ezekiel Mphahlele (1919-2008), der ghanaische Schriftsteller Vincent Kofi (1923-1974) und die beiden nigerianischen Künstler Demas Nwoko (\*1935) und Uche Okeke (1933-2016).

<sup>160</sup> *Mbari* ist eine kommunale Kunstpraxis der Igbo, einer Gemeinschaft im Südosten Nigerias. Es handelt sich dabei um ein Areal oder auch ein Haus, auf dem zahlreiche Figuren aus Lehm stehen, die der Göttin Ala, der Beschützerin der Kreativität und Gerechtigkeit, gewidmet sind. Der gemeinschaftliche Bau gilt als heilige Handlung und kann mehrere Jahre dauern. Das Areal wird nach seiner Fertigstellung sich selbst überlassen, denn der Schaffungsprozess ist wichtiger als das fertige Kunstwerk (s. U. Beier

Kunstinteressierten auf dem Flyer (Abb. 3.3.24, 3.3.25), ein Versammlungsort von Intellektuellen und Künstlern, überwiegend von Männern aus akademischen Kreisen wie Demas Nwoko<sup>161</sup>, Uche Okeke<sup>162</sup> und Bruce Onobrakpeya<sup>163</sup>. Alle waren Künstler, die am NCAST (*Nigerian College of Arts Science and Technology*<sup>164</sup>) in Zaria ausgebildet worden waren und deren Gemälde und Zeichnungen trotz ihres akademischen

---

1994c, 10-11). „Thus, in naming the club after Igbo Mbari, its core members clearly wished to situate their work, even if only rhetorically and philosophically, within the paradigm of communal rather than elitist art practice.” (Okeke-Agulu 2015, 150) Zu *Mbari* siehe auch Cole (1969). Im Archiv befindet sich ein Schnellhefter, in dem U. Beier über seine persönlichen Erfahrungen mit *Mbari* Häusern berichtet (U. Beier 2003a). Die Idee der vergänglichen Kunst griff U. Beier auch immer wieder in seinen Seminaren auf. Im Jahre 1994 stellte er im Iwalewaha Haus vom 24. Juli bis zum 31. Oktober 1994 *Vergängliche Kunst* in Fotografien und Texten aus. Zum Umgang mit vergänglichen Bildern vgl. Hinterwaldner et al. (2016).

<sup>161</sup> Demas Nwoko (\*1935) studierte von 1957-1961 am NCAST (*Nigerian College of Arts Science and Technology*). 1962 ging er nach Paris mit einem Stipendium des Kongresses für kulturelle Freiheit, eine linksliberale, antikommunistische Organisation, die zeitweise vom CIA gefördert wurde. 1963 kehrte er nach Ibadan zurück, um dort an der Universität als Bühnenbildner zu arbeiten und zu unterrichten (U. Beier 1960f, 1968a; Godwin 2007; Okeke-Agulu 2015).

<sup>162</sup> Christopher Uchefuna Okeke (1933-2016) studierte von 1958-1961 am NCAST. Er gründete 1958 mit anderen Kommilitonen die *Art Society* mit der Idee einer *Natural Synthesis*, „[...] to consciously cultivate a nationalist art ideology based on the country's rich artistic heritage [...]“ (Okeke-Agulu 2006b). Ab 1970 unterrichtete er an der Universität von Nsukka und leitete dort das Fine Arts Department. (U. Beier 1960a, 1968a; Okeke 1961, 2019a; Ottenberg 2002; Okeke-Agulu 2006b, 2015).

<sup>163</sup> Bruce Obomeyoma Onobrakpeya (\*1932) studierte von 1957-1962 an der NCAST. Er ist einer der bekanntesten Vertreter der *Arts Society* und lebte und unterrichtete lange Zeit in den USA. 1989 gründete er die heute noch existierende *Bruce Onobrakpeya Foundation*, die junge Künstlerinnen und Künstler unterstützt, um damit Kunst und Kultur in Nigeria zu fördern: Bruce Onobrakpeya Foundation. <http://www.ovuomaroro.blogspot.de>. Er nahm an mehreren Workshops in Ibadan, Oshogbo und Ile-Ife teil und wurde von dem niederländischen Künstler und Druckgrafiker Ru van Rossem (1924-2007) in die Technik der Druckgrafik eingeführt (Okeke-Agulu 2015). Für eine Übersicht seiner Werke siehe Jegede (2014).

<sup>164</sup> Das NCAST Kunstprogramm startete im Jahre 1953/54 in der Außenstelle Ibadan (eine weitere war in Enugu) und wurde ab 1955 in Zaria weitergeführt. Im Jahre 1957/58 wurde das Programm den Kunsthochschulen in England angegliedert, und zwar der *Slade School of Art* und der *Goldsmith School of Art*. 1962 wurde das College in die *Ahmadu Bello University* umgewandelt (U. Beier 1968a; Chukueggu 2010a; Okeke 1999; Okeke-Agulu 2015).

Hintergrundes von U. Beier gesammelt und bei der Eröffnungsausstellung in Ibadan gezeigt wurden (Abb. 3.3.26). U. Beier betonte, dass diese Künstler trotz ihrer formellen Ausbildung eine moderne Ausdrucksform entwickelt hätten. Trotz seiner Vorurteile gegen akademisch ausgebildete Künstlerinnen und Künstler räumte U. Beier ein, dass erst der Kunstunterricht am NCAST die einfallsreichen Arbeiten von Studierenden wie Nwoko und Okeke ermöglicht hätte (s. U. Beier 1960a, 24). Das hing sicherlich auch damit zusammen, dass sich diese Künstler mit der Gründung der *Art Society*<sup>165</sup> (später bekannt als die *Zaria Rebels*) von einem streng westlichen Kurrikulum abwandten und eine *Natural Synthesis* aller Einflüsse befürworteten, deren Ziele Okeke als Verantwortlichkeit der Kunstschaffenden gegenüber der neuen Nation Nigeria formulierte:

„We must have our own school of art independent of European and Oriental schools, but drawing as much as possible from what we consider in our clear judgement to be the cream of these influences, and wedding them to our native art culture.“ (Okeke 2019a, 21)

Die nachfolgenden Ausstellungen<sup>166</sup> in Ibadan zeigten im August 1961 *Art from Makerere*, im Oktober eine Einzelausstellung des niederländischen Künstlers Ru van Rossem (Abb. 3.3.27), der dann 1964 einen Workshop in Oshogbo leitete, und im November eine Einzelausstellung

---

<sup>165</sup> 1957 formierte sich die *Art Society* mit Uche Okeke, Demas Nwoko und Bruce Onobrakpeya. Die Gruppe wandte sich gegen das bestehende Kurrikulum und forderte neue Diskurse über unterschiedliche Aspekte westafrikanischer, vor allem aber nigerianischer Kunstpraktiken: „In a very significant way, the exchange of information and ideas about indigenous cultures of Nigeria within an academic environment was a subversive gesture, because it provided its members a cultural counterweight to Zaria’s Western-oriented curriculum.“ (Okeke-Agulu 2015, 86)

<sup>166</sup> Für eine Übersicht der Ausstellungen des Clubs siehe CBCIU (*Centre for Black Culture and International Understanding*) et al. (2018).

des sudanesischen Künstlers El Salahi<sup>167</sup> (s. Okeke-Agulu 2015, 153ff). Im Februar 1962 stellte U. Beier Bilder des deutschen Expressionisten Karl-Schmidt Rotluff<sup>168</sup> aus und eröffnete im Mai desselben Jahres eine größere Ausstellung unter dem Titel *Nigerian Folklore Art* (Abb. 3.3.28), die dann als Dauerausstellung von dem 1962 eröffneten Museum für populäre Kunst übernommen wurde (s. 3.6.2.1). Mit einer Einzelausstellung im Juni 1962 von Werken des mosambikanischen Künstlers Malangatana (Beinart 1965a; U. Beier 1980a), den er bereits 1961 in Lourenço Marques (dem heutigen Maputo) kennengelernt hatte (s. 4.3.2.1), änderte U. Beier seine Ausstellungsstrategie und folgte seinem Interesse an akademisch-unausgebildeten Kunstschaaffenden (s. U. Beier 1968a, 62-72; Okeke-Agulu 2015, 165). Im November 1962 stellte er Werke des amerikanischen Malers Jacob Lawrence<sup>169</sup> aus, der dann 1963 einen der Workshops in Oshogbo leitete.

Neben diesen Aktivitäten fand 1961 in Ibadan der erste Workshop statt, der von dem südafrikanischen Architekten Julian Beinart (n. a.) und dem portugiesischen Künstler und Architekten Pancho Guedes (s. 4.3.2.1) geleitet wurde (U. Beier 1963a, 1968a; Beinart 1965b). Beide hatten bereits 1960 in Lourenço Marques einen Workshop initiiert. Der zweite

---

<sup>167</sup> Ibrahim El Salahi (\*1930) lernte schon in seiner frühen Kindheit Kalligraphie, deren Einfluss man in seinen Arbeiten sehen kann. Er studierte Kunst am *Gordon Memorial College*, der heutigen Universität von Khartum, und an der *Slade School of Fine Art* in London (1954-1957). Für einen Einblick in seine Arbeit siehe U. Beier (1961a, 1968a, 1984a, 1990b) und Kennedy (1992).

<sup>168</sup> Für U. Beier unterstützten die Arbeiten von Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) seine Kritik am akademischen Realismus von Aina Onabolu und Ben Enwonwu (s. dazu 3.4.2.2). Für weitere Einschätzungen siehe Okeke-Agulu (2015, 165ff).

<sup>169</sup> Jacob Lawrence (1917-2000) kam mehrere Male nach Nigeria (s. Okeke-Agulu 2015, 169-172) und organisierte 1963 den zweiten Workshop in Oshogbo. Eine Retrospektive seiner Arbeiten fand Ende 2017 im SCAD Museum of Art in Savannah statt. SCAD Museum of Art. <https://www.scadmoa.org/exhibitions/2017/lines-of-influence>

Workshop in Ibadan im Jahre 1962 wurde ebenfalls von Beinart und von dem guyanischen Maler und Kunstkritiker Denis Williams (1923-1998) geleitet (U. Beier 1963a; Williams und Williams 2010; Probst 2011). Beide Workshops waren an praktizierende Künstlerinnen und Künstler sowie an Kunstlehrerinnen und Kunstlehrer gerichtet, in denen sich die Teilnehmer und Teilnehmerinnen mit unterschiedlichen Materialien auseinandersetzen sollten:

„The aim of these schools was to create for a short time an environment of complete liberation and intense work, in which the young people with different backgrounds and varying amounts of previous training could find personal solutions to their problems.“ (Beinart 1965b, 196)

In Beinarts Publikation von 1965 ist eine Arbeit von Yeside Soyinka (n. a.) abgebildet, ein Beleg dafür, dass auch Frauen an den Workshops teilgenommen hatten<sup>170</sup>.

Doch interessierte sich U. Beier weniger für die eingeladenen Teilnehmerinnen und Teilnehmern, sondern vielmehr für die, die mehr oder weniger zwangsläufig bei den Workshops zugegen waren, wie der Mechaniker, der Hausmeister oder auch der Elektriker:

„These people were not affected by workshop conductor Beinart’s teaching. They did not have enough English to understand what he was

---

<sup>170</sup> Siehe dazu eine Fotografie von einem Workshop, die eine Gruppe von Frauen und Männern zeigt, in deren Mitte Guedes sitzt (Abb. 3.3.29). Sie hat den Titel *Mbari-Ibadan 1963*. Das Datum ist irreführend, da Guedes bereits 1961 den Workshop in Ibadan leitete. Allerdings befindet sich auf der Aufnahme Bruce Onobrakpeya, der 1963 an dem Workshop in Oshogbo teilnahm. Generell variieren Datierungen und Aussagen über die Workshops und ihre Teilnehmerinnen und Teilnehmer. Das Foto ist zu sehen unter Bruce Onobrakpeya Foundation.  
<http://ovuomaroro.blogspot.com/2012/11/tribute-to-akinola-lasekan-by-bruce.html>

saying and they did not *need* his teaching either, because there were no inhibitions to be broken down, no preconceived ideas to be challenged. Entirely unaffected by the intellectual exercise that went around them, they began to make pictures, and the freshness and charm of their imagery immediately stood out and the directness and sureness of touch was often surprising.“ (U. Beier 1968a, 107)

U. Beiers Konzept des ‚modernen Künstlers‘ war von seinem Interesse an der *Art Brut* geprägt. Kunst sollte frei von jeglichen Einflüssen aus der inneren Imagination der Künstlerin oder des Künstlers entstehen. Doch sollte der ‚moderne Künstler‘ auch eigene Erfahrungen aus dem sozialen und persönlichen Umfeld mit einbeziehen. Für U. Beier war es auch wichtig, dass die Kunstschaffenden ihre eigene lokale Vergangenheit akzeptierten, aber eine ästhetische Distanz zu ihr hielten. Dies sollte ihnen ein freies Arbeiten ermöglichen<sup>171</sup>. Damit nahm er auch Ideen der Negritude auf, die sich der eigenen verbindenden Traditionen zurückverinnernd eine neue postkoloniale Ära einleiteten wollte.

Die Negritude-Bewegung fand auf dem *First International Congress of Black Writers and Artists* in Paris im September 1956 eine Plattform und war ein Versuch, unabhängig von den Kolonialmächten Netzwerke zu etablieren und ein kulturelles Erwachen der Nationen zu provozieren. Inspiriert durch die Bewegung um Léopold Sédar Senghor (s. 3.5) wurde dabei der Rolle der Künste eine besondere Bedeutung zugemessen. Die *Art Brut* wurde in diesem Zusammenhang zu einem Protest gegen ein

---

<sup>171</sup> „Much of what was taught was considered irrelevant and aroused in some students the desire to go their own way, to discover their own culture for themselves since they were taught nothing about it in the institution.“ (U. Beier 1968a, 42)

koloniales Regime, welches die Kreativität und das Selbstwertgefühl unterdrückte (s. Probst 2011, 37). U. Beier

„[...] would promote, for the most part, only artists whose work showed a formal or conceptual synthesis of modernist avant-garde techniques and the sense of enigma he identified with indigenous art and religions in Africa. Such work must at once be formally expressive and intuitive rather than deliberate or mannered but also suggestive of some indeterminate spirituality and indirectly evocative of Western modernist and indigenous African artistic traditions.“ (Okeke-Agulu 2015, 136-137)

Am 21. März 1962 eröffnete U. Beier zusammen mit Ladipo den *Mbari Mbayo Club*; er sollte ein Ort sein, für alle die an Kunst interessiert waren, offen für Experimente und unbeeinflusst von akademischen Praktiken. Der Club befand sich in Ladipos Elternhaus. Ladipo schrieb Theaterstücke zu Erzählungen aus der Yoruba-Mythologie und führte sie im Club auf; damit wurde er eine ‚spirituelle Quelle‘ für viele Künstlerinnen und Künstler aus Oshogbo (Onibonokuta 1983; U. Beier 1989c). G. Beier bereicherte den visuellen Aspekt der Theateraufführungen, indem sie nach ihrer Ankunft ab 1963 Bühnenbilder und Kostüme dafür entwarf.

U. Beier hatte Ladipo in dessen *Popular Bar* in Oshogbo, die dieser 1958 eröffnet hatte, kennengelernt. Ladipo war eng mit der anglikanischen Kirche in Oshogbo verbunden und trat dort regelmäßig auf. Er begann die Orgelpartien durch *bata* Trommeln zu ersetzen, was allerdings dazu führte, dass er aus der Kirche ausgeschlossen wurde. Daher wandte er sich dem *Mbari Artists and Writers Club* in Ibadan zu, in dem er 1961 eine eigens komponierte Weihnachts-Kantate aufführte. Dies führte unter anderem dazu, dass Ladipo die Gründung des *Mbari Mbayo Club* in Os-



hogbo initiierte (s. U. Beier 1994b, 15ff; Okeke-Agulu 2015, 161ff). Ladipo gestaltete den Club mit der Hilfe von Wenger (Abb. 3.3.30, 3.3.31, 3.3.32): “With so little time left, we opted for an exhibition of linocuts by Susanne Wenger – the obvious choice, since at that time she was the only local artist.“ (U. Beier 1994b, 17) Wie schon in *Black Orpheus* formuliert (Akanji 1958) leitete Wenger für U. Beier eine neue Form der afrikanischen Moderne ein. „Whereas Wenger herself was redeemed [...] by deep immersion in the liberatory, mysterious, precognitive world of the Yoruba religion and ritual [...].“ (Okeke-Agulu 2015, 136) Befreit von europäischen Konventionen und inspiriert von ihrem Umfeld arbeitete sie aus ihrem Inneren, ihrer spirituellen Welt heraus. Hier trafen sich, kombiniert mit neuen Medien und Techniken, Spiritualität, innere Kreativität und Originalität:

„Authenticity, for Beier, is not so much legible in the (Nigerian) artistic ability to announce through his work a direct formal connection to an indigenous artistic tradition, as in his demonstration of his individuality, both as an artist and historical subject not too fixated with given, a priori constituted identities.“ (Okeke-Agulu 2013, 166)

Gleichzeitig mit der Eröffnung des *Mbari Mbayo Club* wurde Ladipos erster Teil seiner Trilogie *Oba Moro*<sup>172</sup> aufgeführt. Im selben Jahr stellte U. Beier Skulpturen des ghanaischen Künstlers Vincent Kofi<sup>173</sup> aus

---

<sup>172</sup> Die Stücke *Oba Moro* ‚Ghost-Catcher King‘ (aufgeführt 1962), *Oba Koso* ‚The King did not hang‘ (1963) und *Oba Waja* ‚The King is dead‘ (1964) basieren auf der Geschichte des Oyo Königreiches. Dieses hatte seine Blütezeit im 17. und 18. Jhdt. und wurde wahrscheinlich im 14. Jhdt. gegründet (Ladipo 1964; U. Beier 1989c, 1994b).

<sup>173</sup> Vincent Akwete Kofi (1923-1974) studierte Kunst in London und New York und kehrte 1961 nach Ghana zurück, um dort als Kunstlehrer zu unterrichten. U. Beier schrieb über Kofi in *Contemporary Art in Africa*: „He feels that the Ghanaian artist

(Abb. 3.3.33), im Mai Fotografien und Arbeiten aus Salvador, im Juli Gemälde des mosambikanischen Künstler Malangatana, die er bereits im Juni 1962 im *Mbari Artists and Writers Club* in Ibadan gezeigt hatte, und im September Arbeiten des Künstlers Asiru Olatunde<sup>174</sup>, die ebenfalls schon in der Ausstellung *Nigerian Folk Art* im Mai 1962 in Ibadan präsentiert worden waren. Obwohl die beiden Clubs anfangs als Gegenentwürfe gedacht waren, war deren Ausstellungsprogramm eng miteinander verbunden und viele der von U. Beier von 1962 bis 1964 organisierten Ausstellungen wurden in Ibadan und Oshogbo gezeigt. Zum Teil werden Orte und Datierungen auf den Flyern im Archiv der Beiers nicht genannt; die Flyer sind unter dem Titel *Mbari* in einem Ordner zusammengefasst. Besonders der *Mbari Mbayo Club* wurde aufgrund U. Beiers Vermittlung im Westen bekannt. So zeigte er auf dem Berlin Festival im Jahre 1964 Bildproduktionen der Teilnehmenden aus den Workshops in Oshogbo und verkaufte eigene Publikationen.

Der guyanische Künstler Denis Williams leitete auch den im August 1962 in Oshogbo stattfindenden Workshop, an dem viele Schauspielerinnen und Schauspieler aus Ladipos Theater teilnahmen: „The young actors went into it without preconceived ideas and with complete freedom.“ (U. Beier 1991, 6)<sup>175</sup> Die Zusammenarbeit aller Teilnehmenden (ganz im

---

needs to courage to select, reject and assimilate where necessary. Outside influences do not constitute a danger to a virile artistic tradition.“ (U. Beier 1968a, 52)

<sup>174</sup> Asiru Olatunde (1918-1993) war gelernter Goldschmied, der mit Kupferplatten arbeitete, aus denen er Reliefs fertigte. Später arbeitete er mit Aluminiumplatten. Um ihn finanziell zu unterstützen und ihn vor einer zu frühen Kommerzialisierung zu schützen, kaufte U. Beier seine frühen Arbeiten (U. Beier 1963b, 1965b, 1968a, 1992d).

<sup>175</sup> Die lokale Öffentlichkeit war anfangs kaum an diesem Workshop interessiert. Daher wurden Mitglieder aus der bereits vorhandenen Theatergruppe und ihrem Umfeld rekrutiert: „Initial response was unenthusiastic and disappointing. An open invitation

Sinne des ursprünglichen *Mbari* Konzepts) resultierte aber aus der Konzentrierung um Ladipo und der nach außen vermittelnden Rolle von U. Beier. „[...] Beier acted as Mbari Mbayo's public relations officer, tirelessly drawing attention to the club's activities and providing the wider world with accessible interpretations of them.“ (Probst 2011, 41)

Im Jahre 1963 organisierte der amerikanische Künstler Jacob Lawrence den zweiten Workshop in Oshogbo (und den vierten insgesamt), den wiederum Williams leitete (s. U. Beier 1963a, Kennedy 1992). Beide verfolgten der Idee, eine Schule zu gründen, die sich an nicht formell ausgebildete Künstler richtete: „I thought a workshop with students who had no background in art education might prove more rewarding.“ (U. Beier 1994b, 20)

Auch Künstler wie Afolabi und Ogundele nahmen an diesen Workshops teil (Abb. 3.3.34, 3.3.35) und arbeiteten später mit G. Beier, die 1963 nach Oshogbo gekommen war, eng zusammen. Die in dieser Zeit entstandenen Arbeiten zeigen deutlich, wie stark sich die Beteiligten gegenseitig beeinflusst haben (G. Beier 2001b; Okeke-Agulu 2013):

„The similarities between the early works of students of the Oshogbo Art School and Georginas work demonstrate the closeness of the interaction between the artists and their teacher. Georgina Beier was even called Yeye Olona or "Mother of the Artists", which expresses the admiration and respect the artists felt for her.“ (Mutumba 2012, 129)<sup>176</sup>

---

was extended to the local population through personal contact, handbills and printed posters. On the appointed day, nobody showed up.“ (Jegede 1983, 70)

<sup>176</sup> Im Jahre 1992 bekam sie den offiziellen Chieftancy Titel *Yeye Olona* (Abb. 3.3.36, 3.3.37).

In Oshogbo nahm G. Beier an dem insgesamt fünften Workshop teil, den der niederländische Künstler Ru van Rossem Anfang 1964 leitete<sup>177</sup>. Im August 1964 übernahm G. Beier die Organisation des weiteren Workshops, an dem wieder Afolabi und Ogundele teilnahmen. Auch weil sie nur einige Jahre älter war als die meisten der Teilnehmer, sah sie sich eher als Kollegin und nicht als Lehrerin<sup>178</sup>:

„I hate the word teacher, because it implies authority. We think of a teacher as somebody who tells others what to do. But I believe in the Yoruba saying: “The effort of forcing another man to be like oneself, makes one an unpleasant person.“ (G. Beier in Ogundele et al. 2001, 213)

Dieser fünftägige Workshop (3.-8. August 1964) konzentrierte sich auf unterschiedliche Medien und Techniken, die G. Beier für die Kunstschaffenden für angemessen hielt, und betonte die Bedeutung von Spontaneität und Intuition für künstlerische Vorhaben (s. Kennedy 1992; Mutumba 2012, 123; Okeke-Agulu 2013, 164): „Georgina has this sensitivity in the highest degree, that’s why some of the greatest artists in New Guinea and in Nigeria emerged from her studio.“ (U. Beier in Ogundele et al. 2001, xxvi) Sie ermutigte die Teilnehmer ihrer inneren Inspiration zu folgen, die sich aus ihrem kulturellen Hintergrund ergab, hier in den meisten Fällen aus der Yoruba-Mythologie, die eine grosse Rolle für U. und G. Beier spielte (s. auch 3.11). Die Teilnehmer sollten danach zurück in ihre Heimat, um dort ihren Traditionen nachzuspüren, diese aber distanziert

---

<sup>177</sup> Van Rossem stellte bereits 1961 im *Mbari Artists and Writers Club* in Ibadan aus (CBCIU et al. 2018).

<sup>178</sup> „Ich glaube, dass ich deshalb erfolgreich war in Oshogbo, weil ich mich nie als Lehrer betrachtet habe. Ich versuchte immer nur, Möglichkeiten zu finden, um die individuelle Welt des Künstlers zu kräftigen.“ (G. Beier in Zimmer 1980, 120)

betrachten. „Die Oshogbo-Künstler hatten eine Unbefangenheit, die es ihnen ermöglichte, ihre Tradition auf ganz neue und individuelle Art umzudeuten.“ (G. Beier in U. Beier 1980a, 122)

Die Teilnehmer Twins Seven Seven, Muraina Oyelami, Adebisi Fabunmi<sup>179</sup> und Jimoh Buraimoh<sup>180</sup> arbeiteten auch nach dem Workshop als Künstler weiter und entwickelten ihre eigene Formen- und Farbensprache.

U. Beiers Essay *Experiment in Art Teaching* (1963a) in *Black Orpheus* und seine weiteren zahlreichen Publikationen über die Künstler aus Oshogbo (Lipp 1996<sup>181</sup>) zeigen, wie wichtig die Workshops und die Zeit in Oshogbo für die ästhetische Formulierung seines Kanons der afrikanischen Moderne war<sup>182</sup>. Die Kunstschaffenden entwickelten eine in U.

---

<sup>179</sup> Adebisi Fabunmi (\*1945) wurde in Takoradi im Westen Ghanas geboren. In Oshogbo arbeitete er mit seiner Schwester in der Esso Tankstelle gegenüber des *Mbari Mbayo Club*, die von Akanji gestaltet worden war (U. Beier 1967a, 1968a), und in der *Popular Bar* von Duro Ladipo (U. Beier 1989d). Zudem schloss er sich Ladipos Theatergruppe an: „In the theatre I became aware for the first time, how threatened our culture was. Duro's plays and your museum in Oshogbo enlightened me.“ (Fabunmi in U. Beier 1991, 32) Er war Teilnehmer des ersten Workshops, den G. Beier 1964 leitete (Jegade 1983; U. Beier 1991; Probst 2011). 1966 wurden einige der Künstler eingeladen, den Palast in Otan Ayegbajuzu gestalten. Fabunmi und G. Beier schufen gemeinsam zwei Wandgemälde, von denen eins hier beschrieben ist (s. 3.4). Im selben Jahr, in dem dieses Wandgemälde entstand, verfertigte Fabunmi seine ersten Linolschnitte; von diesen finden sich 27 Drucke in der Sammlung der Beiers: „Fabunmi's best work to date are his lino-cuts, in which he seems to combine fantastic content with a highly disciplined sense of form.“ (U. Beier 1968a, 121)

<sup>180</sup> Jimoh Buraimoh (\*1943) war Elektriker und Techniker im Theater von Duro Ladipo und nahm 1964 an G. Beiers Workshop teil. Besonders bekannt wurde er durch seine Mosaik aus Perlen (U. Beier 1968a; Probst 2011).

<sup>181</sup> Thorolf Lipp stellte 1996 U. Beiers Publikationen unter dem Titel *The Hunter thinks the Monkey is not wise* zusammen.

<sup>182</sup> „Beier's role in this constellation was primarily that of patron and mediator. Untiringly, he secured grants, hired expatriates and visiting artists as instructors for the summer schools, organized exhibition venues for the artists and their works, and, most importantly, provided models of interpretation for the interested public.“ (Probst 2013, 299)

Beiers Augen moderne Ausdrucksform aus einer inneren Kreativität heraus, wissend um ihre kulturelle Herkunft, aber unabhängig von ihr. Diese Workshops hatten zwangsläufig einen großen Einfluss auf die weitere Entwicklung und das Werk der damals noch jungen Künstlerin G. Beier (s. auch 3.3). Dazu kommt noch, dass die Beiers nach solchen Workshops mit vielen Künstlerinnen und Künstlern in Kontakt blieben, mit ihnen weiterhin zusammenarbeiteten und sie auch finanziell unterstützten. Dafür stellten sie das Museum für populäre Kunst im Palast des Königs von Oshogbo (s. 3.6.2.1) und auch ihr eigenes Haus zu Verfügung.

### **3.3.3 Fazit**

U. und G. Beier hatten in Oshogbo für sich eine Heimat gefunden. Hier gestalteten sie ihre Umgebung und hier entwickelten sie eine Lebensweise, die sie später auch an anderen Orten beibehielten (s. 3.9, 3.11). Das Haus in Oshogbo spielte bei der Lebensführung und Lebensgestaltung aller Beteiligten eine wichtige Rolle: Es war ein Ort der Gestaltung, der individuell und privat genutzt werden konnte, der frei sein sollte von beengenden Traditionen und ihren (mental)en Bildern. Die Gestaltung des Hauses ging über den eines Privatraumes hinaus; sie wurde Teil einer künstlerischen Bewegung, die die Beiers bis weit in ihr hohes Alter weiterverfolgten. Sie eigneten sich hier und woanders die Innenräume ihres Hauses aber auch ihr kulturelles Umfeld nach eigenen Ideen und Konzepten an und festigten damit ihre Rollen als Kunstpatron und Künstlerin vor Ort. Die Aneignung und Gestaltung der Orte waren zwangsläufig mit dem Vergessen und der Zerstörung (aktiv und passiv) von (mental)en Bildern verbunden. Nur so konnten neue Bilder geschaffen werden. Für den ‚modernen Künstler‘ waren dies wesentliche Voraussetzungen, zu-

mal die Beiers von den Kunstschaffenden eine Loslösung von normativen Formen (auch wenn sie sich dieser bewusst sein sollten) forderten und eine künstlerische Freiheit jenseits ihrer Rollen, die sie in ihren Gemeinschaften innehatten. Die Etablierung der beiden Mbari Clubs in Ibadan und Oshogbo und die damit verbundenen Workshops unterstrichen diese Einstellung. Künstlerinnen und Künstler konnten ausprobieren und gestalten, jenseits von formellen Vorgaben. Auch wenn sie sich ihres eigenen ‚kulturellen Erbes‘ bewusst sein sollten, so war der freie künstlerische Ausdruck für die Beiers jenseits von akademischen oder traditionellen Vorgaben interessanter und beeinflusste entscheidend ihr Konzept des ‚modernen Künstlers‘.



Abb. 3.3.2

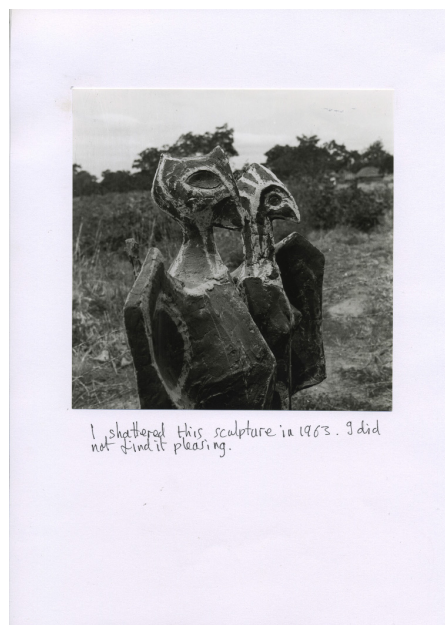


Abb. 3.3.3



## Das Haus als Ort des Vergessens und der Aneignung

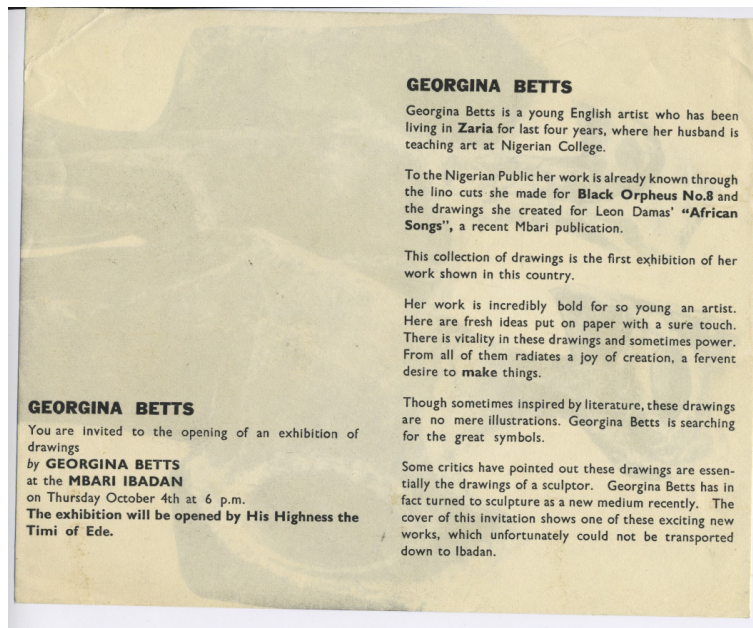


Abb. 3.3.4

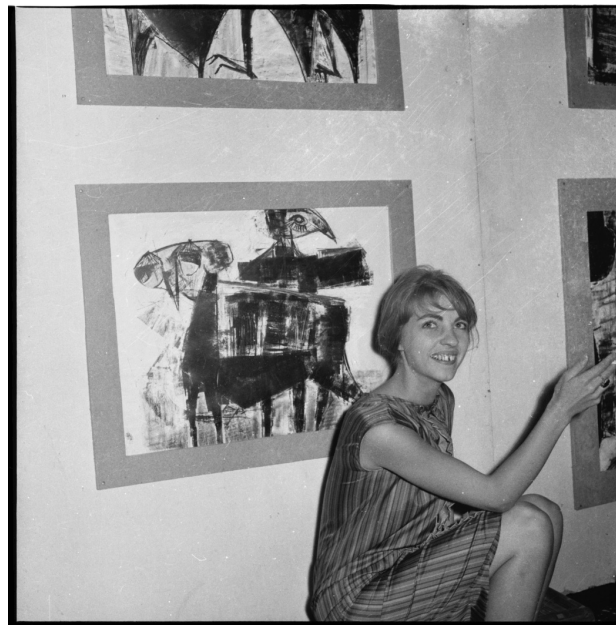


Abb. 3.3.5



Abb. 3.3.6

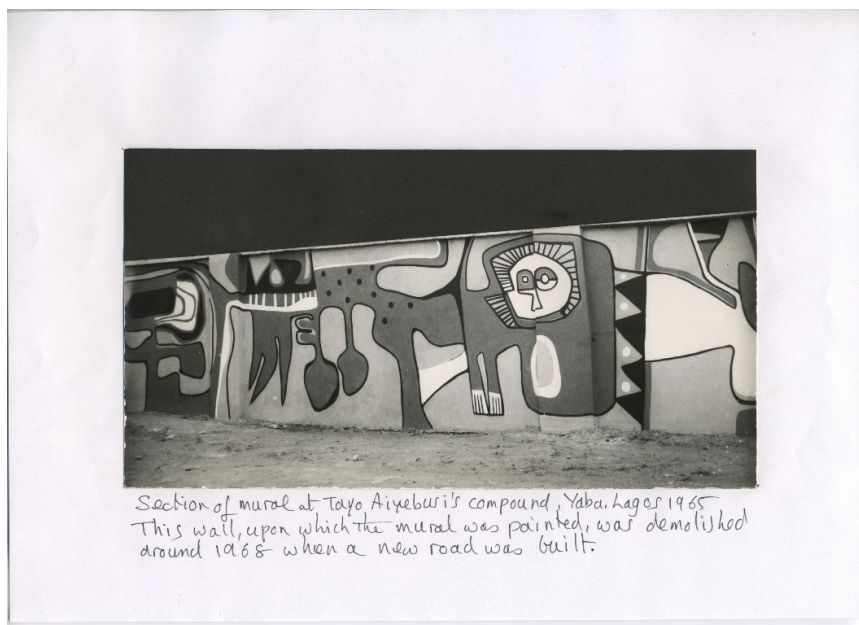


Abb. 3.3.7



Abb. 3.3.8



Abb. 3.3.9





Abb. 3.3.10



Abb. 3.3.11



Abb. 3.3.12



Abb. 3.3.13





Abb. 3.3.14



Abb. 3.3.15



Abb. 3.3.16



Abb. 3.3.17

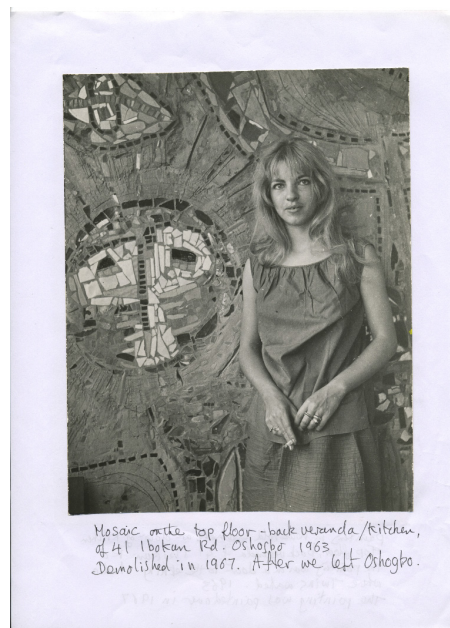


Abb. 3.3.18

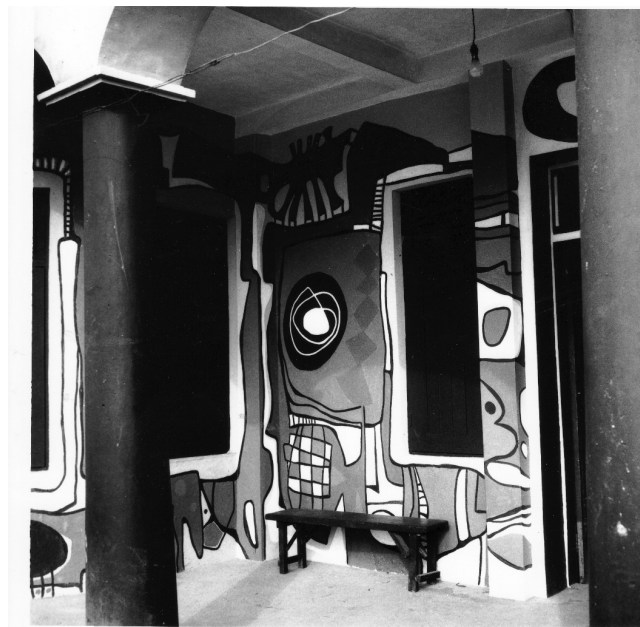


Abb. 3.3.19





Abb. 3.3.20



Abb. 3.3.21



Abb. 3.3.22



Abb. 3.3.23

## Das Haus als Ort des Vergessens und der Aneignung

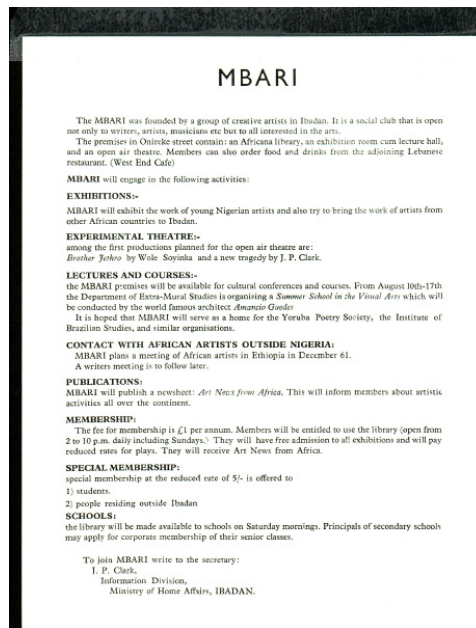


Abb. 3.3.24

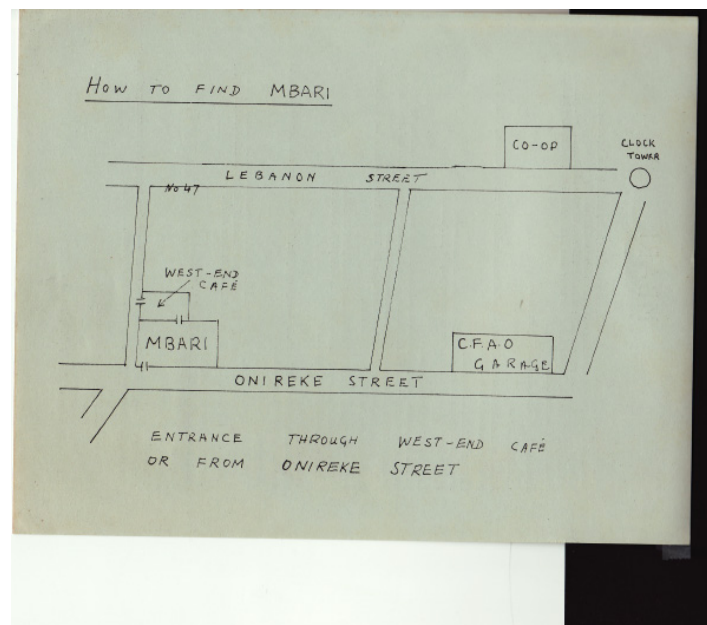


Abb. 3.3.25



Abb. 3.3.26

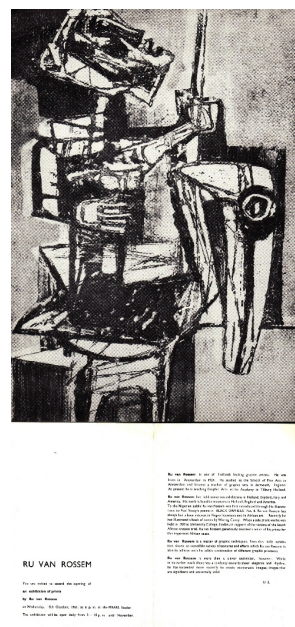


Abb. 3.3.27



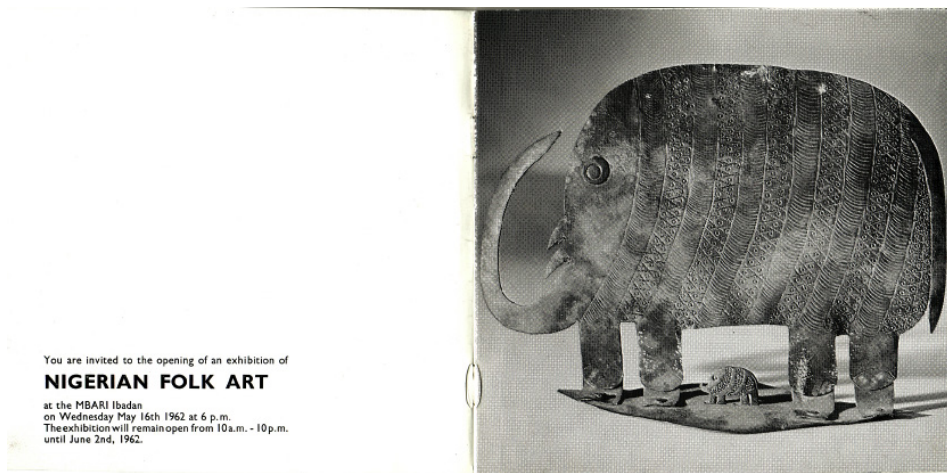


Abb. 3.3.28



Mbari-Ibadan, 1963

Abb. 3.3.29



Abb. 3.3.30



Abb. 3.3.31



Abb. 3.3.32

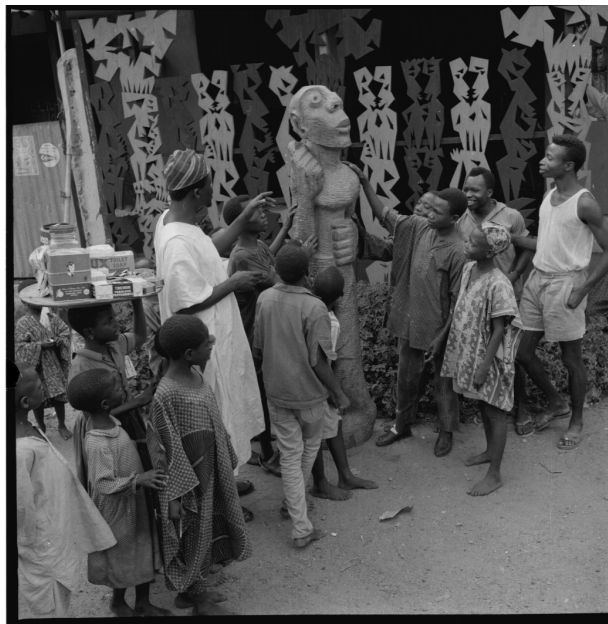


Abb. 3.3.33

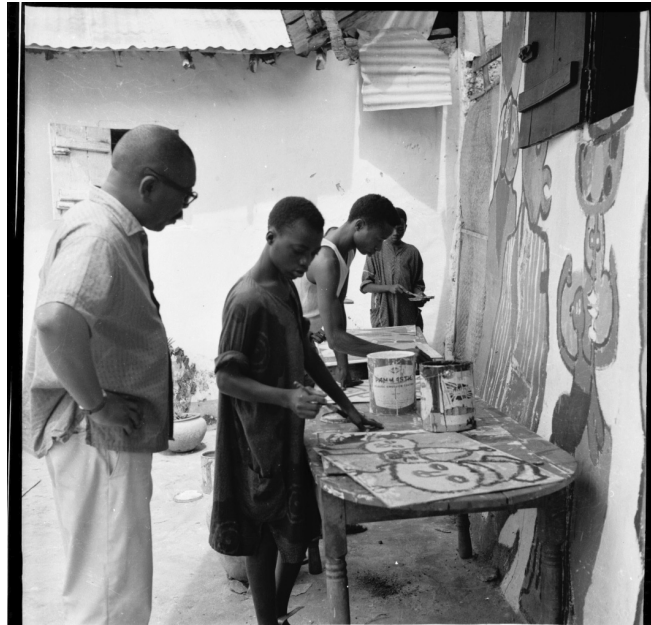


Abb. 3.3.34



Abb. 3.3.35





Abb. 3.3.36



Abb. 3.3.37



With Bisi Fabanmi cooperating on a mural in the palace of the king of  
Otan Ayegboja 1966

Abb. 3.4.1

### **3.4 Von dominanten Akteuren**

#### **3.4.1 Vor-Ikonografische Beschreibung**

Die glänzende Schwarz-Weiß Fotografie mit den Maßen 24 x 17,7 cm klebt auf einem weißen DinA4 Blatt. Der seitliche und obere Abstand zum Rand des Blattes beträgt 1,5 cm, der untere Abstand ist mit 4 cm größer. Die Ränder des Fotos haben sich von der Unterlage gelöst. Hebt man die Ränder an, sieht man auf der Rückseite Überreste von gelbem Papier. Das Foto muss sich demnach früher auf einer anderen Unterlage befunden haben. Unmittelbar unter dem Foto, steht mit schwarzem dünnen Filzstift geschrieben: „With Bisi Fabunmi cooperating on a mural in the palace of the King of Otan Ayegbaju 1966“. Die weißen Striche und Punkte auf dem Bild sind wahrscheinlich auf Verunreinigungen des Kameraobjektivs oder während der Arbeit in der Dunkelkammer zurückzuführen.

Auf der Fotografie sieht man zwei Personen, die in einem Raum vor einer bemalten Wand stehen. Die bemalte Wand beginnt am rechten Bildrand und zieht sich leicht schräg nach hinten, wo sie etwas jenseits der Bildmitte rechtwinklig auf eine weitere unbemalte Wand stößt, die links vom Bildrand beschnitten wird. Beide Wände enden im oberen Bereich des Bildes; darüber blickt man in den dunklen Dachboden. Vor jeder Wand befindet sich auf dem Boden ein relativ niedriger steinerner Vorsprung; der vor der unbemalten Wand ist etwas höher. Diese Vorsprünge oder Simse haben eine fleckige, unregelmäßige Oberfläche. Licht fällt von links ein. Die weichen Reflexionen auf den Körpern der beiden Personen lassen auf eine natürliche Lichtquelle von draußen schließen. Die Fotografie hat eine große Tiefenschärfe. Die Blende der Kamera muss demnach relativ weit geschlossen gewesen sein. Man erkennt kei-

ne Bewegungsunschärfe, obwohl beide Personen einer Tätigkeit nachgehen; dies ist ein Indiz dafür, dass ein lichtempfindlicher Film benutzt wurde, sonst wäre eine größere Unschärfe zustande gekommen. Eine andere Möglichkeit wäre, dass sich beide Personen im Moment der Aufnahme nicht bewegt haben, sich also bewusst waren, dass sie fotografiert wurden.

Vor der bemalten Wand steht im Vordergrund eine Frau, die im Profil zu sehen ist. Ihre Haut ist hell; ihr linkes Bein steht angewinkelt auf dem Wandvorsprung; das rechte Bein ist gestreckt und ab dem Knie nicht mehr sichtbar. Vom linken Bein ist noch der Hosensaum sichtbar, der Fuß jedoch nicht. Kopf, Hals und Rumpf der Frau liegen fast in der Bildmitte, d. h. es ist vor allem diese Person, welcher die Fotografin oder der Fotograf die Aufmerksamkeit geschenkt hat. Die Frau hat den rechten Arm leicht angewinkelt, die Hand in Richtung Wand ausgestreckt und hält einen Pinsel zwischen Zeigefinger und Daumen. Der Pinsel berührt die Wand. Der kleine Finger der Frau krümmt sich zur Handfläche, der Ringfinger ist mit einem Ring geschmückt. Sie trägt ein längs gestreiftes Hemd, dessen Kragen nach oben steht und dessen Ärmel bis zum Ellenbogen aufgerollt sind. Das Hemd hängt gerade bis zu ihrer Hüfte herunter. Der linke Arm der Frau ist vom Oberkörper verdeckt; man sieht nur den nach hinten gerichteten Ellenbogen. Die Hose ist ebenfalls grau-schwarz gestreift, jedoch sind die Streifen schmaler als die auf dem Hemd. Die Frau trägt einen schwarzen Hut mit einer großen Krempe, die vorne nach unten und hinten nach oben geklappt ist. Ihre Ohren sind von ihren blonden Haaren, die zum großen Teil unter den Hut gesteckt sind, halb verdeckt; man erkennt den Haaransatz im Nacken. Sie blickt auf den Pinsel, mit dem sie helle Farbe auf die Wand aufträgt. Zwischen ihr und der zweiten Person befinden sich

ein Eimer, zwei umgedrehte Deckel und ein dunkler, zusammengeknüllter Stoff.

Die zweite Person auf dem Bild, ein Mann, steht ebenfalls vor der bemalten Wand, aber mehr im Hintergrund. Er hat dunkle Haut, kurzes dunkles Haar und trägt eine helle Hose mit Hosentaschen, sowie dunkle Schuhe. Sein rechtes Bein steht auf dem Boden, sein linkes angewinkeltes Bein auf dem Wandvorsprung. Der Schuh wird zur Hälfte vom Eimer verdeckt. Der Mann ist leicht nach vorn gebeugt; sein rechter Arm ist ebenfalls in Richtung Wand gestreckt, ist aber etwa ab dem Ellenbogen von der Frau verdeckt. Der linke Arm ist nicht zu sehen. Das Hemd des Mannes ist aus hellem Stoff mit verschiedenen längs verlaufenden Streifen, von denen die dünneren dunkel sind. Auf Höhe der Taille befindet sich eine Tasche, die auf das Hemd aufgenäht ist. Der untere Rand des Hemdes hat Fransen. Das Gesicht ist im Halbprofil zu sehen; das von links kommende Licht wird oberhalb und im Bereich der Wangenknochen reflektiert. Die Lippen sind geschlossen; der sehr konzentriert wirkende Blick ist nach unten auf den rechten Arm gerichtet. Beide Personen malen ein Bild direkt auf die Wand. Dieses zeigt verschiedene abstrakte Figuren mit großen Augen und offenen Mündern. Die Figuren sind mit durchgängigen, markanten Linien verbunden. Dazwischen liegen größere, einfarbige Flächen. Unmittelbar bevor die bemalte Wand auf die unbemalte trifft, fallen oben in der Ecke zwei Augen auf, die nach unten zu blicken scheinen. Diese gehören zu einer Figur, die unterhalb der Augen zunächst schmaler wird, sich dann aber zu einem dunklen Oval verbreitert, das an einen offenen Mund erinnert. Die Anordnung der verschiedenen Zeichen und Linien erinnert an Vö-

gel und Fabelwesen, die Abstraktion lässt nur schwer eine Beschreibung zu<sup>183</sup>. Teile der Wandmalerei sind von beiden Personen verdeckt.

### **3.4.2 Ikonografische Analyse und ikonologische Interpretation**

#### **3.4.2.1 Bilder und ihre Akteure**

„Creativity is never an individual act, carried out in a vacuum. Neither does it stem from a single cultural source or taproot. Rather, it begins with those fertile moments of cross-pollination when people travel, meet, talk, exchange, borrow and connect, like synapses in a brain or the lateral rhizome root system suggested by Deleuze and Guattari.“  
(Savage 2014, 8)

Die Schwarz-Weiß Fotografie stammt aus demselben Ordner wie das vorherige Bild (s. 3.3.2). Die beiden Personen auf dem Bild sind im Vordergrund G. Beier und im Hintergrund Adebisi Fabunmi. Der Fotograf war U. Beier. Die Schrift unter dem Bild stammt von G. Beier. Die Wandmalerei wurde 1966 im Palast des Königs von Otan Aiyegbajun einer Kleinstadt in der Nähe von Oshogbo fertiggestellt<sup>184</sup>. Die Fotografie befindet sich im Beier Archiv und wurde 2001 in G. Beiers (Auto)Biografie veröffentlicht (G. Beier 2001b). Fabunmi gehörte wie Afolabi und Ogundele zu den Künstlern, mit denen G. Beier eng zusammenarbeitete. Er und G. Beier hatten sich 1964 in Oshogbo getroffen.

---

<sup>183</sup> Zu den Schwierigkeiten abstrakte Bildmotive i. S. Panofskys zu beschreiben siehe Imdahl (1980), Günzel und Mersch (2014).

<sup>184</sup> Aufgrund politischer Unstimmigkeiten nach der Fertigstellung des Wandgemäldes 1966 boykottierten die Marktfrauen den König und weigerten sich ihm Essen zu verkaufen. Bevor er floh, zündete er seinen Palast an und zerstörte somit auch das Wandgemälde. Ein genaues Datum war nicht zu ermitteln. Siehe U. Beier (1991), G. Beier. Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 17. Dezember 2013 (Aufnahme #4, 38:50min. ff).

Fabunmi war einer der ersten Teilnehmer des Workshops, den G. Beier im selben Jahr leitete. Da sie nach eigener Aussage in dieser Zeit kaum Gemälde angefertigt hatte (s. Tröger 2001, 15), sie aber das Bedürfnis hatte, Bilder zu (er)schaffen, wandte sie sich Wandgemälden zu, eine künstlerische Ausdrucksform der Yoruba, die besonders in den Schreinen der *Orisha* zu sehen ist. Diese Schreine werden gebaut, um die verschiedenen Gottheiten zu ehren und diese, wenn möglich, in ihren Entscheidungen zu beeinflussen (Aremu et al. 2012)<sup>185</sup>.

„Wall paintings on shrines were usually carried out by female priestesses. The mud walls of the shrines were darkened with sheep's dung or indigo. The major colour used was white (chalk) with small touches of brownish red (camwood) yellow ochre (onyinrin) and black (charcoal or dark indigo). The paintings had to be washed off and renewed every year before the annual festival for the Orisha. The reason for this was not so much that the paintings had begun to disintegrate, but because the paintings were also considered to be a message from the Orisha, and because the creative act of painting was considered to be a form of worship.“ (U. Beier o.J.a, 90)<sup>186</sup>

---

<sup>185</sup> Die Wandmalereien wurden von älteren Frauen gestaltet, die zwar individuell arbeiteten, aber oft auf bestimmte Motive zurückgriffen: „Most shrine paintings are characterized by symbolic motifs, patterns and colours. Animals such as lizards, snakes, chameleon, tortoise, birds and schematic lines of different thicknesses and shapes are used in the beautification process. All these animal motifs and colours have meanings, which could be traced in certain myths to the deities referred to as Orisa among the Yoruba.“ (Aremu et al. 2012, 347) Für Beispiele von Wandmalereien siehe U. Beier (1960d), Campbell (2008).

<sup>186</sup> Die niedergeschriebene Aussage U. Beiers befindet sich in einem der digitalen Ordner im Archiv mit dem Titel *Volume 8: Yoruba Architecture and Wall Painting*. Vgl. auch U. Beiers Ausführungen über die Wandmalereien der Igbo-Gemeinschaft (U. Beier 1989e).



Eine weitere Fotografie aus dem Jahre 1966 zeigt das vollendete Wandbild (Abb. 3.4.2). Vor ihm sitzen vier Männer; die Handschrift unter dem Bild erklärt, dass sich das Gemälde im Palast des Königs von Otan Ayegbaju befindet. Es nimmt die gesamte Wand ein; die Farbflächen sind von dicken Linien umrissen. Das Bild wirkt, als ob es sich bewegen würde. Von links kommend sieht man eine Figur, die zwei große Augen auf einem schmalen Hals hat. Sie sieht aus wie der Kopf einer Schnecke. Der Hals streckt sich nach unten und endet auf einer grauen Fläche, die nach rechts oben geht als ob der Körper sich biegen würde. Darunter ist eine schwarze Fläche zu sehen, die nach unten zum Wandvorsprung ausläuft. Daneben liegen unterschiedlich helle Flächen; manche sind rund, manche haben Ecken. In einer der Flächen befindet sich ein einzelner runder Kreis; darunter sieht man ein Augenpaar, das an die Augen der Schlange in G. Beiers Mosaik in der Küche erinnert (Abb. 3.3.18). Weiter rechts meint man einen Vogelkopf mit hellem Schnabel und einem dunklen Auge zu sehen, dessen grauer Flügel, auf dem Kreise zu sehen sind, sich nach oben streckt. Im Gegensatz zu der Fotografie, die den Arbeitsprozess an diesem Bild festhält, sieht man hier, dass das Auge des Vogels ausgemalt wurde und die weißen Flächen am Schnabel übermalt wurden. Auffällig sind die alles verbindenden Linien. Man kann nicht unterscheiden, wer von den beiden was gemalt hat. Linien und Farbblöcke gehen ineinander über; der Pinselduktus ist gleichmäßig und weist keine merklichen Unterschiede auf.

Das Wandgemälde entstand unmittelbar bevor G. und U. Beier Nigeria verließen, um 1967 nach Papua-Neuguinea zu ziehen (s. 3.9). Zu dieser Zeit hatte G. Beier schon mehrere Jahre eng mit unterschiedlichen Künstlerinnen und Künstlern zusammengearbeitet und ihre eigene Bildsprache



stark verändert (Okeke-Agulu 2013). Das Wandgemälde weist bereits auf Fabunmis spätere große, monochrome Farbflächen hin und auf G. Beiers Vorliebe für eine starke Linienführung<sup>187</sup>:

„I became more acutely aware of the power of line through classical music – Ulli’s music. I had never been exposed to the depths of classical music before. When Ulli played music I would lie on the floor drawing lines to the power and rhythm of music. The fine long threads in a high pitch from the violin contrasting dramatically with the commanding black depth of the bass cello.“ (G. Beier, Email an die Autorin, 5. November 2015)

Das Foto zeigt, wie G. Beier und Fabunmi konzentriert an ganz unterschiedlichen Stellen des Wandgemäldes arbeiten. Beide blicken auf das Gemälde und nicht in die Kamera. Dennoch scheint es, als ob sich vor allem G. Beier bewusst gewesen ist, dass sie fotografiert wurde. Sie steht sehr gerade und malt nur an einer kleinen Stelle, so als ob sie größere Bewegungen vermeiden wollte. Der Hut scheint eher ein modisches Accessoire zu sein, da sich die beiden Personen in einem Innenraum befinden und daher ein Sonnenschutz nicht nötig ist.

Trotz einer angestrebten Gleichberechtigung der beiden Künstler, die vor allen Dingen im Nachhinein betont wurde (G. Beier in Tröger 2001), steht für den Fotografen G. Beier im Mittelpunkt. Dies mag an der per-

---

<sup>187</sup> Siehe hierzu Aussagen über ihre Arbeiten in ihrer (Auto)Biografie (G. Beier 2001): „She has the capacity of controlling space with simple black line, as if the relationship of different spaces had been preconceived in her mind, and the line simply comes out to demonstrate that knowledge of space.“ (El Salahi 2001, 82)  
„Depending on where the line enters the paper or where it leaves it – she can create mood. As your eyes follow the line, you almost feel you are moving. She carries you with these lines, it’s like being on a skateboard; then by the time you come back, you want to have another ride!“ (Abiodun 2001a, 89-90)

sönlichen Beziehung zwischen G. und U. Beier liegen (U. Beier dokumentierte G. Beiers künstlerischen Werdegang), weist jedoch zugleich auf eine westliche Außenwahrnehmung der Workshops und auf die allgemeine Wahrnehmung ‚moderner Kunst‘ aus Afrika hin, die Europäer als ‚Lehrende‘ und die lokalen Künstlerinnen und Künstler als ‚Nachahmende‘ verstand (s. 3.4.2.2). Auch wenn U. Beier immer wieder betonte, dass in den Workshops nicht gelehrt, sondern eine Plattform zur Verfügung gestellt würde, auf der sich die Kunstschaffenden frei, also ohne Beeinflussung, entfalten könnten, so waren doch beide, U. Beier und G. Beier, eng mit den Künstlerkarrieren verbunden. Dies wird besonders in U. Beiers Publikationen deutlich, in denen er sich als der Experte und Vermittler inszeniert (er war derjenige, der Interviews führte und Einblick hatte in die Arbeitsprozesse) und dadurch seine Rolle unterstreicht. Seine und G. Beiers oftmals von ihm negierte, aber dennoch vorhandene Dominanz wird damit deutlich<sup>188</sup>.

Wie auch Okeke-Agulu (2013) betont, ging es bei den Workshops und bei der künstlerischen Zusammenarbeit um eine gegenseitige Beeinflussung; jeder war Teil eines Netzwerkes, das sich aus verschiedenen Co-dierungen heraus entwickelte. Dies spiegelt sich auch in dem Wandgemälde wider, welches mehrere Akteure vereint:

---

<sup>188</sup> Im Laufe der Zeit, besonders in den Jahren in Bayreuth (1981-1984 und 1989-1997), hat U. Beier viele Einzelbeiträge und Bücher jeweils in Deutsch und in Englisch publiziert, die er selbst in einer kleinen Auflage im Iwalewahaus produzierte (Lipp 1996). Über fast jede Künstlerin und jeden Künstler, mit denen die Beiers im Laufe der Zeit zusammengearbeitet und zu denen sie auch eine enge persönliche Bindung hatten, findet sich im Archiv eine Monographie, die die Person in den Vordergrund stellt und deren Leben mit ihren Werken verknüpft. Dies entsprang U. Beiers Überzeugung, dass bei der Vermittlung von Bildproduktionen aus Afrika der Schwerpunkt jeweils auf der Person liegen sollte, um die westliche (Kunst)Geschichtsschreibung, die dem künstlerischen Individuum außerhalb des Westens kaum Beachtung schenkte, auf diese Künstlerinnen und Künstler aufmerksam zu machen.

„It was an unplanned adventure and the only time I have ever worked with another person. Images appeared effortlessly. I would start something and Bisi would finish it and vice versa. It is impossible to define who did what! On that occasion we shared the same mind and never discussed what to do.“ (G. Beier in Tröger 2001, 15-16)

G. Beier und Fabunmi sind mit ihren eigenen Codierungen und bestehenden Netzwerken neue Verbindungen eingegangen, die durch kommunikative Prozesse verhandelt und für einen bestimmten Zeitraum etabliert wurden. In dieser Zusammenarbeit spielten auch die Wand und das Material, mit dem sie malten, eine große Rolle, da beide den Prozess der Gestaltung mitbestimmen (z. B. welche Farbe haftet auf der Lehmwand, welche Farben stehen generell zu Verfügung, und wie wirken sich all diese Umstände auf das Endprodukt aus) und somit beide als eigenständige Akteure angesehen werden können. Die Kommunikation zwischen den Akteuren innerhalb ihrer Codierungen ist ein Prozess, der sich verändert, ihre Rollen werden immer wieder verhandelt (ganz im Sinne der Akteur-Netzwerk-Theorie; s. 2.3.2):

„Often in practice we bracket off non-human materials, assuming they have a status which differs from that of a human. So materials become resources or constraints; they are said to be passive; to be active only when they are mobilized by flesh and blood actors. But if the social is really materially heterogeneous then this asymmetry doesn't work very well. Yes, there are differences between conversations, texts, techniques and bodies. Of course. But why should we start out by assuming that some of these have no active role to play in social dynamics?“ (Callon und Law 1997, 168)

Auf der vorliegenden Fotografie ist eine Bildproduktion zu sehen, an der unterschiedliche Akteure beteiligt waren: G. Beier, Fabunmi, der Palast, die Malutensilien, die Wand und das entstehende Wandgemälde, in dem die Netzwerke der abgebildeten Akteure zusammentreffen. Das sind die Codierung von G. Beier aus ihrer Kindheit, ihre ersten Ideen über Afrika, die von einem westlichen Verständnis geprägt waren, ihre ersten Kontakte in Zaria, die unterschiedlichen Personen, mit denen sie zusammengearbeitet hat und Fabunmis Netzwerke. Dessen Codierung ist ebenfalls in seiner Vergangenheit verankert, so z. B. sein Umzug nach Nigeria, das Erlernen der Yoruba-Sprache, seine Begegnung mit Ladipo und die Erfahrungen in den Workshops ab 1964 mit neuen Materialien und Personen. Die Malutensilien, die wiederum durch ihren eigenen Herstellungsprozess in weitere Netzwerke eingebunden sind, sind somit ebenfalls codiert. Sie bestimmen aktiv die Bildproduktion, da sie einen bestimmten Rahmen vorgeben, wie das Farbspektrum, welches sich in diesem Falle von den traditionellen Farben unterscheidet und die Pinselführung, die von der Herstellung des Pinsels sowie der Verwendung von Malfarben verschiedener Herkunft beeinflusst wird. Auch das Gebäude, in dem sich die beiden Kunschtchaffenden befinden, wirkt auf das Bild mit ein, da es in ein Netzwerk aus Besitzern, Bewohnern und Bauherren eingebunden ist (so gibt z. B. das Gebäude die Malfläche vor und die Farbveränderungen aufgrund des spezifischen Untergrunds). Die Übersetzungsarbeit findet zwischen allen Akteuren statt, die sich aufeinander einlassen und zusammen in ein neues Netzwerk eintreten, und macht damit diese Akteure sichtbar:

„Das Repertoire der Übersetzung dient nicht nur dazu, eine symmetrische und tolerante Beschreibung eines komplexen Prozesses zu liefern, der konstant eine Vielfalt von sozialen und natürlichen Entitäten vermischt. Es erlaubt auch eine Erklärung, wie einige das Recht erhalten, die vielen von ihnen mobilisierten stillen Akteure der sozialen und natürlichen Welt zu repräsentieren und für sie zu sprechen.“ (Callon 2006, 170)

Auch die Fotografie ist eine Bildproduktion, die nicht nur die Codierung von U. Beier reproduziert, sondern unterschiedliche Akteure mit ihren Netzwerken vereint, so die auf dem Bild zu sehenden Akteure sowie der Fotograf mit seiner Kamera. All ihre Codierungen wirken auf die Gestaltung der Fotografie ein (s. 2.4.2). Diese scheint auf den ersten Blick eine etablierte Offensichtlichkeit festzuhalten, die europäische Vorstellung, dass die (meist) europäischen Lehrerinnen und Lehrer vorgaben und die Künstlerinnen und Künstler vor Ort nachahmten. Lässt man jedoch alle Akteure in und mit der Fotografie gleichberechtigt sprechen, was die ANT vor allen Dingen für die nicht-menschlichen Akteure fordert<sup>189</sup>, und betrachtet die Fotografie außerhalb der eigenen festgefahrenen Codierung, so erzählt auch Fabunmi seine Geschichte: Er ist Teil eines gemeinsamen Prozesses, eine Tatsache, die auch von G. Beier immer wieder betont wurde, auch wenn ihre Position auf der Fotografie die dominierende westliche Narration der Moderne betont. Doch dadurch, dass beide in eine Beziehung zueinander treten, erweitern sowohl Fabunmi,

---

<sup>189</sup> „Indem die ANT die nicht-menschlichen Akteure sprechen lässt, erzählt sie eine neue Geschichte: eine Geschichte von heterogenen Akteuren und Netzwerken, die sich durch kommunikative Prozesse, welche unter dem Begriff ‚Übersetzungen‘ zusammengefasst sind, quer zu allen gesellschaftlichen Funktionssystemen bilden.“ (Belliger und Krieger 2006, 37)

als auch G. Beier ihre Netzwerke und weitergehend ihre Codierung, was sich wiederum auf ihre weiteren Bildproduktionen auswirkte.

### 3.4.2.2 Ausdrucksformen der Moderne

„The modernist experiences and accompanying artistic forms we emphasize here are entangled, mutually constitutive, and culturally situated.“ (Harney und Phillips 2018, 4)

Die Vorstellung, dass die moderne Kunst Afrikas lediglich eine Erweiterung oder Nachahmung des europäischen Modernismus sei, war besonders im frühen 20. Jhdt. verbreitet (kritisiert haben dies u. a. Hassan 1999; Kasfir 1999; Okeke-Agulu 2006a, 2015) und degradierte die nicht-westlichen Künstlerinnen und Künstlern zu passiven Empfängern äußerer Einflüsse (Harney und Philips 2018)<sup>190</sup>.

Prägend für eine (immer noch) westlich-orientierte Kunstgeschichte war der europäische Modernismus<sup>191</sup>, der sich auf das späte 19. Jhdt. und den Anfang des 20. Jhdt. bezieht. In dieser Zeit entwickelten sich viele unterschiedliche künstlerische Stilrichtungen, wie der Impressionismus, der Expressionismus und der Surrealismus (um nur einige zu nennen), die sogenannte Avantgarde. Es war eine Zeit der Abgrenzung von traditionellen Bildern und der Suche nach neuen Formen: „Aesthetic modernity is

---

<sup>190</sup> „[...] we are not concerned here with ‘contemporary’ African art, which for all its merits is an extension of European art by a kind of voluntary cultural colonialism.“ (Fagg und Plass 1964, 6)

<sup>191</sup> Modernismus ist ein westliches, philosophisches Konzept, welches im späten 19. Jhdt. entwickelt wurde und Konzepte in der Kunst, der Literatur, etc. neu überdacht und mit der Vergangenheit (hier u. a. dem Realismus) gebrochen hat. Reaktionen auf neue politische und soziale Veränderungen in Europa waren auch an unterschiedlichen Strömungen in der angewandten Kunst zu erkennen. Die Verwendung des Begriffes in der vorliegenden Arbeit soll nicht Europa als Referenzpunkt bestimmen, sondern die eigenständige und aktive Reaktion aller Künstlerinnen und Künstler auf Veränderungen im sozialen und politischen Leben hervorheben.

a process of using force neither against persons nor objects but against non-clarified cultural relations.“ (Sloterdijk 2002, 355-356)

In Europa wuchs das Interesse an fremden Kunstformen (aus europäischer Perspektive). Das ‚Andere‘, das Nicht-naturalistische, wurde zur Inspirationsquelle für die eigenen Bildproduktionen und zeigte Auswege aus der eigenen Formensprache. Anstatt zu reisen, konnten sich die Kunstschaaffenden in den ihnen fremden Objekten verlieren<sup>192</sup>, somit ihre Identität als Künstler formen und auf lange Sicht einen Kanon der europäischen Avantgarde festigen (Clifford 1988). Als sogenannte ‚primitive Kunst‘ bekamen sie einen Eigenwert in der westlichen Kunstgeschichte, nämlich als Inspiration für europäische moderne Ausdrucksformen (Goldwater 1986; Rubin 1984; Flam und Deutch 2003; König 2015; Harney und Phillips 2018). Diese Narrative hielt sich hartnäckig bis zum Ende des 20. Jhdt. wie die Ausstellung *Primitivism in the 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* im Museum of Modern Art (MoMA) 1984 gezeigt hat<sup>193</sup>: „[...] such modes of exhibition efface the

---

<sup>192</sup> Für diesen Vorgang brauchten die Künstlerinnen und Künstler der Avantgarde oft nicht einmal das Original, auch Fotografien und Zeichnungen der Artefakte schienen ausreichend: „You don’t need the masterpiece to get the idea.“ (Picasso in Rubin 1984, 14)

<sup>193</sup> In der Ausstellung wurden nicht-westliche Artefakte den Arbeiten von Künstlern wie z. B. Pablo Picasso, Paul Gauguin, Paul Klee, Karl Schmidt-Rotluff, Henry Moore und Max Ernst gegenübergestellt, um aufzuzeigen inwieweit diese in ihren Arbeiten auf die für sie neuen Formen reagierten (Clifford 2003; Myers 2005). Dabei wurde auch deutlich, welche Objekte, Publikationen oder auch Reiseberichte den Künstlern zugänglich waren und wie diese die eigenen Arbeiten prägten (Flam und Deutch 2003). Die Objekte wurden nach formalen Eigenschaften gruppiert (Clifford 1988). Obwohl man den Artefakten aus Afrika und Ozeanien eine eigene künstlerische Praxis zusprach, wurde gleichzeitig klar herausgestellt, wie sehr sich der moderne Ausdruck der europäischen von denen der nicht-westlichen Künstler unterschied, die bezeichnenderweise weder in der Ausstellung, noch im Katalog namentlich genannt worden waren. „They implicated Modernism as an ideological structure in which value is constructed or denied through representation.“ (Myers 2005, 270) Die Narrative war,

specific histories and power relations through which non-Western objects became part of Western collections, available to display.“ (Myers 2005, 273) Im gleichnamigen Katalog wurde ‚Primitivismus‘ als das Interesse der Europäer an der ‚primitiven Kunst‘ verstanden, aufbauend auf Goldwaters Aussage, dass es sich um eine Qualität handelte, die in die Objekte hineingelesen wurde und sich je nach Individuum ändern konnte (Goldwater 1986; Rubin 1984). Die Aneignung dieser Objekte durch die Avantgarde wurde wohlwollend zur Kenntnis genommen, nicht aber die Auseinandersetzung nicht-westlicher Künstlerinnen und Künstler mit westlichen Positionen. Ihnen wurde in erster Linie Nachahmung vorgeworfen:

„An art history that considers Picasso’s appropriations of African conventions innovative but dismisses Enwonwu’s appropriation of European conventions as regressive engagements in racism rather than rational analysis.“ (Ogbechie 2007, 22)<sup>194</sup>

Entgegen dem radikalen Bruch der europäischen Avantgarde mit der Vergangenheit und der ihnen bekannten Formensprache (s. auch Kasfir 1999, 10) forderte die Moderne in Afrika eine Art Synkretismus, der un-

---

wie so oft, einseitig: die Künstler der Avantgarde ‚entdeckten‘ (um Rubins Worte in seiner Einleitung im Katalog (1984) zu verwenden) die ihnen fremden Artefakte als einen Weg heraus aus der eigenen akademisch und europäischen Formensprache. Dabei waren die Objekte selbst von zentraler Bedeutung und weniger deren Originalfunktion (Rubin 1984), auch wenn diese durch Berichterstattungen teilweise bekannt waren (Madeline und Martin 2006). Die Künstler der europäischen Moderne waren inspiriert „[...] by an ideal image of the primitive, largely drawn from their imaginations, and [...] from their own highly personal perspectives“ (Goldwater 1986, xv).

<sup>194</sup> Ben Enwonwu (Odinigwe Benedict Chukwukadibia Bonaventure Enwonwu; 1917-1994) ist einer der bekanntesten Vertreter der frühen nigerianischen Moderne. Er war Schüler von Kenneth Murray (1903-1972), der den westlichen Realismus ablehnte und war der erste Student aus Nigeria, der an der *Slade School of Fine Art* in London 1944 angenommen wurde (Ogbechie 2007, 2008).



terschiedliche Bilderarten vereinen sollte und damit auf die lokalen, kulturellen und sozialen Konditionen reagierte<sup>195</sup>.

„More than just a quest for a particularly formal style or aesthetic, modernism was the expressive form of the political, ideological, and socioeconomic processes associated with modernity; local historical and cultural conditions and intellectual traditions therefore determined the specific form of its constituent parts.“ (Okeke-Agulu 2006a, 15)

Der Modernismus<sup>196</sup> in Afrika wird übereinstimmend von westlichen und afrikanischen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern als eine Periode zwischen 1920 und 1980 definiert (s. Deliss 1995; Hug 1997; Grabski-Ochsner 1997; Enwezor 2001; Ogbechie 2008; Hassan 2010; Salami und Blackmun Visonà 2013; Okeke-Agulu 2015). Die neuen importierten Materialien und die Möglichkeiten des Austausches machten andere kulturelle und stilistische Konzepte für die Künstlerinnen und Künstler verfügbar:

„One must try to imagine the delight people take in a vast variety of anilines dyes, suddenly available to them cheaply on the market, when for centuries indigo has been the color at their disposal and even this could only be obtained by a very laborious process.“ (U. Beier 1968a, 10)

Besonders der formelle und informelle Kunstunterricht in afrikanischen Ländern prägte einige der Ausdrucksformen, ebenso wie der um sich

---

<sup>195</sup> Vgl. hierzu auch die *Natural Synthesis* der *Zaria Rebels* (Okeke 2019b).

<sup>196</sup> Obwohl ich hier den Singular verwende, meine ich damit die unterschiedlichen Ausprägungen des Modernismus, die sich unter verschiedenen Bedingungen gebildet haben. Vgl. dazu auch die Publikation von Harney und Phillips (2018), die sich mit verschiedenen modernen Ausdrucksformen auch außerhalb von Afrika auseinandersetzt.

greifende euphorische Nationalismus im Zuge der Unabhängigkeiten. Koloniale Bilder wurden in Frage gestellt und man besann sich auf eine gemeinsame Vergangenheit, eine Idee, die besonders durch den aufkommenden Pan-Afrikanismus unterstützt wurde<sup>197</sup>. Künstlerinnen und Künstler eigneten sich westliche Praktiken an und traditionale Bilder wurden in einer anderen Form wieder entdeckt (s. 3.3, 3.6). Die unterschiedlichen Ausprägungen des Modernismus waren künstlerischen Reaktionen auf soziale Konditionen, die sich je nach Zeit und Rahmen veränderten<sup>198</sup>. So spricht Okeke-Agulu (2015) von einem ‚postkolonialen Modernismus‘ in Nigeria, einer idealistischen Zeit um die Unabhängigkeit im Jahre 1960. Seine Publikation ist zudem ein Blick auf eine fremdbestimmte Zeit, die bis heute nachwirkt<sup>199</sup>:

---

<sup>197</sup> Der Panafrikanismus formierte sich ab 1900, in dem Jahr, in dem die erste Panafrikanische Konferenz in London stattfand (Geiss 1968). „As a concept, Pan-Africanism includes intellectual, political, economic, and cultural cooperation that would form the basis of African unity.“ (Dodoo und Donkoh 2014, 151) Die Bewegung versuchte unter anderem den ‚panafrikanischen Staat‘ einzuführen, ein Konzept, welches sich als undurchführbar erwies (Dodoo und Donkoh 2014). Während der Panafrikanismus eine radikale Loslösung vom Westen forderte, propagierte die später in den frankophonen Ländern entstandene Negritude-Bewegung (aufbauend auf dem Panafrikanismus, s. 3.5.2.3) eine Kooperation und graduelle Loslösung. Zur Entstehung des Konzepts des Panafrikanismus siehe Geiss (1968), Falola und Essien (2014).

<sup>198</sup> Während die ersten Jahre nach der Unabhängigkeit von Optimismus und der Bildung neuer Nationen (auch mit Hilfe der bildenden Künste) geprägt waren, änderte sich dies in den 1980er Jahren, in denen die Unzufriedenheit mit den postkolonialen Regierungen wuchs und die ökonomischen Bedingungen schlechter wurden.

<sup>199</sup> Ich zitiere hier einige Stellen aus Hegel von 1837, die das damalige Verständnis von Afrika und seiner Bevölkerung, das in dieser Form bis ins 20. Jhdt. nachwirkte, charakterisieren: „Jenes eigentliche Afrika ist, so weit die Geschichte zurückgeht, für den Zusammenhang mit der übrigen Welt verschlossen geblieben; es ist das in sich gedrungene Goldland, das Kinderland, das jenseits des Tages der selbstbewußten Geschichte in die schwarze Farbe der Nacht gehüllt ist.“ (Hegel 1961, 135); „Der Neger stellt, wie schon gesagt worden ist, den natürlichen Menschen in seiner ganzen Wildheit und Unbändigkeit dar: von aller Ehrfurcht und Sittlichkeit, von dem, was Gefühl heißt, muß man abstrahieren, wenn man ihn richtig auffassen will; es ist nichts an das Menschliche Anklingende in diesem Charakter zu finden.“ (ibid. 137); „[...]“; was wir

„Quite pertinently, there is a general consensus that in these parts of the worlds, the tapestry of modernity and modernism was not just woven from diverse multicultural threads but was forged during the colonial encounter, as well as from the intermixture of histories, cultures, and subjectivities before and after colonialisms.“ (Okeke-Agulu 2015, 12)

Ausschlaggebend für die Entwicklung der modernen Kunst in Nigeria war der ideologische Kontext, der einherging mit der literarischen Entwicklung und der damit erstarkenden Kritik an der Kolonialmacht. Für die Entwicklung des Modernismus in Nigeria waren besonders zwei Künstler von Bedeutung: Aina Onabolu<sup>200</sup> und Ben Enwonwu. Beide reisten nach Europa, um dort Kunst zu studieren. Nach ihrer Rückkehr hatten sie großen Einfluss auf das künstlerische Ausbildungssystem in Nigeria, wurden aber von der westlichen Kunstgeschichte meist übergangen, während Künstlerinnen und Künstlern aufgrund der Vermittlung durch europäische Kunstpatroninnen und Kunstpatrone größere Aufmerksamkeit erfuhren (s. dazu auch Fall und Pivin 2002): „The accep-

---

eigentlich unter Afrika verstehen, das ist das Geschichtslose und Unaufgeschlossene, das noch ganz im natürlichen Geiste befangen ist, und das hier bloß an der Schwelle der Weltgeschichte vorgeführt werden mußte.“ (ibid. 145).

<sup>200</sup> Aina Onabolu (1882-1963) war ein nigerianischer Künstler, der an der Einführung eines Kunstunterrichts (basierend auf europäisch ästhetischen Prinzipien, siehe Chukueggu 2010b) in Nigeria beteiligt war. Er brach mit den Traditionen seiner Vorfahren und entwickelte einen eigenen Realismus, der ihm viel Kritik einbrachte, da seine Arbeiten nicht der westlichen Vorstellung von moderner afrikanischer Kunst entsprachen. Seine späteren Kollegen wie z. B. Uche Okeke kritisierten seinen Stil wegen seiner formalen Nähe zur westlichen Ästhetik: „Okeke [...] pointed out that Onabolu’s motivation to excel in his newly found style of art, at the expense of the traditional art, is readily traced to his quest to belong to the ‘superior western culture and civilization’.“ (Chukueggu 2010b, 169) Die Motivation, sich westliche Techniken mit all ihren unterschiedlichen Stilen anzueignen, war „[...] the belief in the African’s right to determine his relationship with the art of his imagined past and in the assertion of his freedom to establish and negotiate the terms of his engagement with Western art“ (Okeke-Agulu 2015, 41).

tance of a group of experienced and highly trained African artist into the arena of international art is seen as disruptive to the narrative of a superior Western art history.“ (Hassan 1999, 217)

Während Onabolu durch die Aneignung westlicher Stile seine Beziehung zu den Kolonialmächten neu verhandelte (Okeke-Agulu 2018), wurde Enwonwu für seine ‚afrikanischen‘ Motive sowohl in England als auch in Nigeria gepriesen. Diese Motive entsprachen einer westlichen, präkolonialen Idee von Afrika (aufbauend auf den Konzepten der Negritude; s. Okeke 1999), waren aber auch dem Aufbau einer postkolonialen Nation dienlich (Ogbechie 2008): „Ben Enwonwu is arguably the first important post-classical Nigerian artist who became conscious of the sculptural traditions of his people.“ (Okeke 1999, 146) Kritiker, zu denen auch U. Beier gehörte, beargwöhnten Enwonwus akademische Ausbildung<sup>201</sup>. Doch waren beide Künstler Protagonisten eines ideologischen Aufbruchs:

„[...] a generation of artists trained in local and overseas schools developed new practices and, in some cases, matching critical discourses in response to emergent existential and political experiences and contemporary ideological, aesthetic and philosophical motivations. That generation of artist, many inspired as well by the terrain of optimism and effervescence resulting from the establishment of national political, cultural, and educational institutions, confronted the challenge of inventing

---

<sup>201</sup> Während U. Beier noch in *Art in Nigeria* (1960a) die Zerrissenheit des Künstlers Enwonwu zwischen Europa und Afrika beschrieb, aber dennoch von seinen Arbeiten beeindruckt war, kritisiert er ihn in einem Review über die *Nigerian Art Exhibition* 1960 in Lagos als einen ausgebildeten (akademischen) Bildhauer. „Slade trained, who brings o his profession all the routine an all the ideas acquired by moving for years in the artistic circles of Europe.“ (U. Beier 1961b, 27) In der Sammlung der Beiers befindet sich keine Arbeit von Enwonwu.

or rethinking ways of making art that reflected upon contemporary realities or ideas but also, in today's rearview mirror, anticipated future trajectories.“ (Okeke-Agulu 2006a, 14)

Onobolu setzte sich in erster Linie dafür ein, dass in den weiterführenden Schulen der Kunstunterricht eingeführt wurde. Er legte seinen Schwerpunkt auf westliche Techniken und verwendete diese auch in seinen eigenen Werken. Somit setzte sich mit der kolonialen Realität auseinander und verhandelte so seine Beziehungen zu den Kolonialmächten neu:

„The readoption of what the west took from Africa by practicing modern artists is like Aina Onobolu is an instance of reverse appropriation. The nationalist struggles in African at the beginning of the twentieth century was the characterized by visible change in the visual arts, the struggle was not directed at confronting the structures of colonialism but was done through an appropriation of the forms of imperial culture.“ (Emeni 2015, 30)

Onabolus Unterricht setzte auf eine westliche Formensprache und befürwortete die Einstellung des englischen Kollegen Kenneth C. Murray, der 1927 nach Nigeria kam. Dieser lehnte allerdings Onabolus Unterrichtsmethoden ab, wie z. B. Kurse über Perspektive; er war vielmehr der Meinung, die Studierenden sollten sich sowohl im Ausdruck, als auch in der Form auf ihr ‚kulturelles Erbe‘ besinnen; er reihte sich somit in die Diskurse über den ‚Primitivismus‘ ein. Zudem glaubte er, dass die Kunstschaffenden nicht in der Lage wären, die westlichen Techniken zu erlernen (Okeke-Agulu 2015). Die Ablehnung westlicher, akademischer Kunstpraktiken fand auch Anhänger unter den europäischen Kunstpatro-

ninnen und Kunstpatronen, so auch U. Beier, und prägte deren informelle Workshops.

Die unterschiedlichen Ausprägungen des Modernismus in Nigeria sind Reaktionen auf die Bedingungen, unter denen die Künstlerinnen und Künstler arbeiteten (Moxey 2012). Einige eigneten sich aktiv einen westlichen Realismus an (Onabolu), andere setzten sich mit pan-afrikanischen Ideen auseinander (Enwonwu). Dazu gab es u. a. die informellen Workshops in Oshogbo (s. 3.3.2.3), in denen sich die Künstlerinnen und Künstler auf ihre innere Kreativität konzentrieren konnten, mit Rückbesinnung auf traditionale Bilder, ohne diese aber als formale Belastung oder Zwang zu empfinden. Weitere Gruppierungen von Künstlern, wie die *Zaria Rebels*, forderten eine bewusste Synthese zwischen westlichen und lokalen Bildern. Insgesamt waren all dies Reaktionen auf eine Umgebung, die sich im Umbruch befand und auf deren Gegebenheiten die Kunstschaffenden individuell und bewusst reagierten. Ein Synkretismus zwischen modernen und traditionellen Bildern, wie auch zwischen den unterschiedlichen Techniken, war bei allen in unterschiedlicher Ausprägung vorhanden (Okeke-Agulu 2015, 2018).

### **3.4.3 Fazit**

Die Fotografie zeigt exemplarisch die enge Zusammenarbeit zwischen G. Beier und den Kunstschaffenden, denen sie im Laufe ihres Lebens begegnet war. Dabei war ihr wichtig, ihre Rolle als Mitschaffende zu betonen, als jemand, der genauso viel von den Künstlerinnen und Künstlern mitnahm, wie diese z. B. aus den Workshops. Erzählungen der Künstlerinnen und Künstler belegen diese Annahme (U. Beier 1980a; 1991; Mutumba 2012; Okeke-Agulu 2013). Das Foto kann auf verschiedene

Art und Weise interpretiert werden. Zunächst steht G. Beier als Ehefrau im Mittelpunkt, die von U. Beier, mit dem sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht lange zusammen war, mit einer gewissen Bewunderung fotografiert wurde (im Archiv gibt es viele Aufnahmen von ihr, die sie u. a. während der Arbeit zeigen). Dann scheint die Rolle G. Beiers als Künstlerin betont zu werden, die vorgibt, während Fabunmi im Hintergrund zu verschwinden und ihrem Pinselstrich zu folgen scheint. U. Beier tritt als Fotograf und Vermittler auf und scheint die ungleichen Rollen der beider Kunstschaffenden vor Ort zu festigen. Damit würde das Bild Ausdruck der westlichen Narrative sein, die moderne afrikanische Kunst als Nachahmung empfand, sicherlich eine Sichtweise, die nicht der Narrative von U. und G. Beier entsprach. Berücksichtigt man aber G. Beiers Einstellung zu ihrer Arbeit mit anderen Kunstschaffenden sieht man auf dem Foto zwei gleichberechtigte Künstler bei der Arbeit, die gemeinsam ein Bild erschaffen. Damit kann gerade diese Fotografie als eigener Akteur, der sowohl Netzwerke festhält als auch in eigene Netzwerke eingebunden ist, exemplarisch für die unterschiedlichen Sichtweisen auf ein Archiv stehen, das je nach Codierungen und den damit verbundenen Netzwerken aus ganz unterschiedlichen Perspektiven wahrgenommen werden kann.

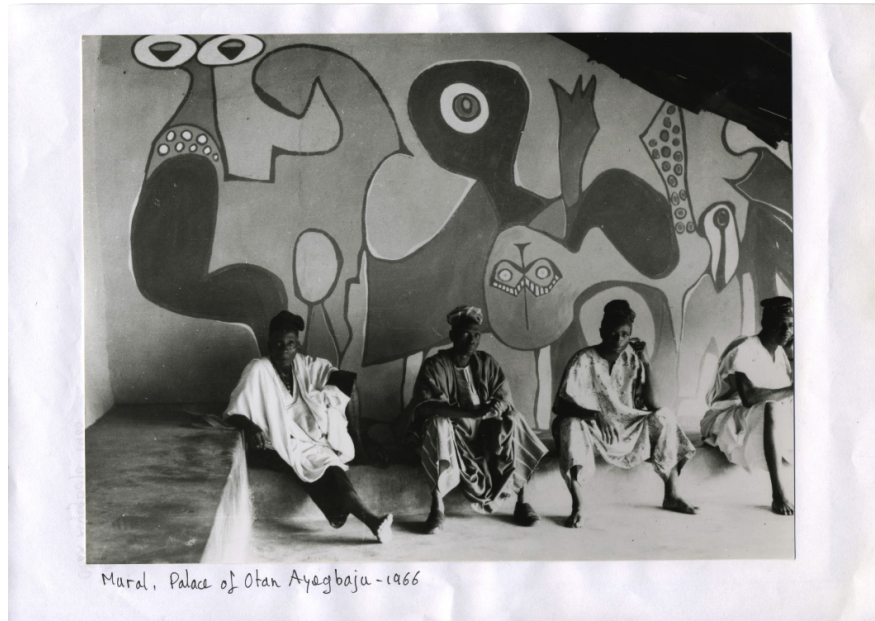


Abb. 3.4.2





Abb. 3.5.1

### **3.5 Ein ideologischer Modernismus**

#### **3.5.1 Vor-Ikonografische Beschreibung**

Die vorliegende Schwarz-Weiß Fotografie hat die Maße 24 x 18 cm und damit eine der Standardgrößen von handelsüblichen Entwicklungspapieren. Daraus ist zu folgern, dass das Bild nicht im Nachhinein beschnitten worden ist. An der unteren linken Ecke ist etwas von dem Papier weggerissen worden. Das Papier ist dünn und glänzend. Auf dem Foto fällt eine lange, helle Wand auf, die fast zwei Drittel des Bildes einnimmt und über die Mittellinie von links nach rechts geht. Rechts im Bild, unmittelbar vor der Wand, stehen fünf Personen, zwei im Vordergrund und drei weitere im Hintergrund.

An der Wand hängen drei Gemälde nebeneinander; das erste ganz links hat ein Querformat, die beiden anderen haben ein Hochformat. Die weiße Wand lässt diese Bilder besonders deutlich hervortreten. Die Übergänge von der Wand zur Decke und zu der nur in Teilen sichtbaren Rückwand im Hintergrund sind kaum auszumachen, da Übergänge, Winkel und Schattierungen nahezu vollständig weiß, d. h. überstrahlt, sind. Das liegt wahrscheinlich daran, dass die Fotografin oder der Fotograf in einem sehr hellen Raum primär darauf geachtet hat, dass die Personen im Vordergrund gleichmäßig belichtet sind, oder dass bei der Entwicklung der Aufnahme in der Dunkelkammer eine kurze Belichtungszeit gewählt wurde. Offenbar wurde kein Blitz verwendet. Die Decke des Raums ist nicht gleichmäßig ausgeleuchtet, sondern graue, schräg verlaufende Streifen, möglicherweise Neonröhren, zeigen an ihren Rändern graue Schatten. Die Wände werfen einen Schatten auf den dunklen Boden; es könnten schwebende Wände sein, wie sie oft in Museumsräumen verwendet werden.

Der Vordergrund des Fotos ist zweigeteilt; links dominieren Wand und Bild(er), rechts zwei Personen. Die Aufmerksamkeit der beiden ist auf das erste Bild an der Wand gerichtet. Der Kopf der rechten Person ist im Profil zu sehen; ihr Oberkörper dreht sich jedoch leicht in Richtung der zweiten Person. Es handelt sich um einen Mann mittleren Alters und dunkler Hautfarbe. Er trägt ein Sakko, der vorne zum Teil zugeknöpft ist, ein weißes Hemd und eine gemusterte Krawatte; die unterschiedlichen Graustufen lassen auf ein farbiges Muster schließen. An der herunterhängenden rechten Hand des Mannes ist eine weiße Hemdmanschette zu sehen. Am Kragen des Sakkos ist ein Gegenstand befestigt, der das Licht des Raumes reflektiert, wahrscheinlich eine Anstecknadel oder Brosche. Der Mann trägt eine Brille; seine Haare sind kurz, dunkel und am Stirnansatz gelichtet. Er schaut auf das Bild links vor ihm an der Wand; sein Mund ist leicht geöffnet und unter der Unterlippe sieht man kleine Falten. Der Mann scheint den Mund zu bewegen oder zu lächeln. Seine Beine befinden sich außerhalb des Bildes.

Links schräg neben ihr steht eine weitere Person. Ihr rechter Arm ist von der linken Schulter der ersten Person verborgen. Der herunterhängende rechte Arm hält etwas helles Rechteckiges, vielleicht ein Buch oder einen Ordner. Diese Person steht frontal zur Kamera. Ihr linker Arm ist über die Mitte des Fotos hinweg ausgestreckt und weist auf das Bild an der Wand. Der Arm ist angewinkelt, die Hand nach unten abgelenkt; Zeigefinger und Daumen sind aneinander gedrückt. Die Finger sind nicht vollständig scharf abgebildet, was auf eine schnelle Bewegung oder eine lange Belichtungszeit schließen lässt. Die Hand scheint eine Bewegung zu imitieren, als ob sie einen Pinsel halten würde. Die Person ist ein Mann mit hellem, fülligem Haar und heller Hautfarbe; der Haaransatz scheint dunkler, was aber auch durch das Oberlicht verursacht sein kann. Er hat einen weißen Vollbart und Falten am Hals, ein

Zeichen des fortgeschrittenen Alters; er trägt eine Brille mit einem schwarzen Rand und dunklen Gläsern. Der seitliche Lichteinfall lässt die Augen erahnen; wohin er hinschaut ist nicht auszumachen. Er trägt ein weit sitzendes Hemd ohne Kragen, welches ebenfalls hell ist und weiße Stickereien auf Brust und Armen aufweist. Das Hemd hat eine Brusttasche, die offen steht. Dadurch entsteht der Eindruck, dass es entweder länger getragen wurde oder generell etwas älter ist. Die Bekleidung unterhalb des Hemdes kann man nicht erkennen. Der Schatten der Person und deren abgeknickte Hand sind unterhalb des ersten Bildes auf der Wand sichtbar. Dies lässt auf eine weitere Lichtquelle auf der rechten Seite des Raumes außerhalb des Fotos schließen. Die Hand, die beide Bildteile verbindet, weist auf das erste, querformatige Bild, dessen linker Rand außerhalb des Fotos liegt.

Dieses Bild ist auf einer grauen Fläche befestigt, die nach unten einen Schatten wirft. Es hat einen weißen aufgemalten Rahmen, der an einigen Stellen abgeblättert ist und dunklere Flecken aufweist. Das Bild zeigt ein komplexes Geflecht von Personen, Häusern und Bäumen, das die Künstlerin oder der Künstler mit einigen Schriftzügen versehen hat. Obwohl man Straßen, verschiedene Ebenen und andere Details erkennt, wirkt das Bild sehr flächig. Dem ersten Bild folgen die beiden anderen, hochformatigen, ähnlich großen aber gerahmten Bilder. In ihrer Machart ähneln sie dem vorderen Bild. Rechts neben den ersten beiden Bildern erahnt man kleine Schilder. Die letzten beiden Bilder werden zum Teil vom angewinkelten Arm der zweiten Person verdeckt und von zwei Personen im Hintergrund betrachtet, deren Schatten unterhalb der Bilder sichtbar sind. Auch die Rahmen werfen nach unten Schatten auf die Wand.

### 3.5.2 Ikonografische Analyse und ikonologische Interpretation

#### 3.5.2.1 Tradition und Freiheit – Eine paradoxe Verbindung?

“Senghor’s perception of Negritude was multidimensional, looking eloquently and nostalgically to the past while simultaneously envisioning a proactive, revolutionary role for the philosophy, seeing it as a tool for forging a new supranational and national sense of being and belonging.“ (Harney 2004, 38-39)

Die Fotografie wurde 1980 aufgenommen und befindet sich im Beier-Archiv im Iwalewhaus. Die Fotografin oder der Fotograf sind unbekannt. Die fehlende Stelle an der linken unteren Ecke lässt darauf schließen, dass das Foto in einem Album eingeklebt war und beschädigt wurde als es herausgenommen wurde. Die Fotografie zeigt den damaligen senegalesischen Präsidenten Léopold Sédar Senghor (1906-2001) und U. Beier in der Ausstellung *Neue Kunst in Afrika* in Mainz im Juni 1980<sup>202</sup>. Diese im Jahr 1981 gezeigte Ausstellung war Auftakt zur Gründung des Iwalewhaus, das Afrikazentrum der Universität Bayreuth, im Jahr 1981 (vgl. 3.7). Der Raum, in dem sich beide Männer befinden, ist einer der Ausstellungsräume des Mittelrheinischen Landesmuseums in Mainz<sup>203</sup>. Die Ausstellung wurde in Zusammenarbeit mit dem Institut für Ethnologie und Afrikastudien der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz organisiert<sup>204</sup>.

---

<sup>202</sup> Siehe dazu auch den gleichnamigen Katalog zur Ausstellung (U. Beier 1980a).

<sup>203</sup> Dessen Sammlung erstreckt sich von der Vorgeschichte über die römische Zeit, das Mittelalter und den Barock bis hin zum Jugendstil und der Kunst des 20. Jhdt. Landesmuseum Mainz.<http://www.landesmuseum-mainz.de>

<sup>204</sup> Die Ausstellung kam unter der Leitung des Kunsthistorikers Wilhelm Weber (1918-1999) und Gerhard Grohs (1929-2015), dem Leiter des Instituts für Ethnologie und Afrikastudien, zustande.

Zu dieser Zeit lebten die Beiers bereits in Australien, wo sie sich 1978 niedergelassen hatten (s. 3.11). U. Beier war 1979 zum dritten Jahnheinz-Jahn-Symposium in Mainz eingeladen worden, um die Ehrendoktorwürde verliehen zu bekommen. Zudem stellte er im selben Jahr beim *Horizonte Festival* in Berlin moderne Kunst aus Afrika vor (Eckhardt 1979). Dies gab ihm die Gelegenheit, seine Sammlung – er zeigte etwa 50 Arbeiten aus Nigeria (Werke der Künstler aus den Workshops in Oshogbo, populäre Malereien, Batiken und Skulpturen) in Berlin und in Mainz – zu präsentieren. Die Ausstellungen und seine Präsenz in Deutschland führten zu einer Gastprofessur für U. Beier an der Universität Mainz; hier lehrte er zeitgenössische Kunst aus Afrika. Die Ausstellung für Mainz wurde im Juli 1980 auch im Stenohaus<sup>205</sup> und in der HypoBank in Bayreuth gezeigt (und im September 1980 in der Galerie Perlinger in Wörgl, Österreich). In Bayreuth übernahm U. Beier 1981 die Position des Leiters des von ihm gegründeten Iwalewahauss. Dieses Amt band ihn zwar an die Universität, gab ihm aber auch viel Freiraum, sodass er, ähnlich wie in Nigeria und Papua-Neuguinea, weiter an der Vermittlung seines ‚Afrikabildes‘ arbeiten konnte (s. 3.7). Die Werke, die 1979 und 1980 in Berlin und Mainz gezeigt wurden, bildeten den Grundstock der heutigen Sammlung des Iwalewahauss. U. Beiers Konzept des ‚modernen Künstlers‘ (s. 3.3.2.3) spiegelt sich in seiner Sammlung wider. Neben Arbeiten von Künstlern aus Oshogbo sammelte er auch populäre Kunst<sup>206</sup>, beson-

---

<sup>205</sup> Im Juni 1936 wurde das *Haus der Deutsche Kurzschrift*, das *Stenohaus*, eingeweiht. Nach dem zweiten Weltkrieg wurde es Sitz des Polizeiamtes und in den 90er Jahren abgerissen, um einem Neubau von E.ON (dem deutschen Energiekonzern) Platz zu machen. G. Beier gestaltete den Eingangsbereich für die Ausstellung (Abb. 3.5.2). Heimatkurier.[https://issuu.com/tmtde/docs/03\\_heimatkurier\\_3\\_2010](https://issuu.com/tmtde/docs/03_heimatkurier_3_2010)

<sup>206</sup> Populäre Kunst oder auch allgemeiner populäre Kultur ist das inoffizielle, das nicht-kanonische: „[...] popular forms of expression – music, theatre, fiction, songs,

ders Schildermalereien. Obwohl U. Beier hier selbst nicht Initiator von potentiellen Künstlerkarrieren war, passten die Schildermaler dennoch in sein Konzept, da diese aus einer Mischung von Aneignung, Umschreibung und Emotionalität Bilder kreierten. Sie waren bei ihrer Tätigkeit nicht an ihre eigenen lokalen Traditionen gebunden, sondern zitierten und kombinierten ganz verschiedene Quellen (U. Beier 1971; G. Beier in Zimmer 1980). „The signwriters were young men of enterprise and imagination. The first generation of Nigerian commercial artists was completely self-trained. They usually had some primary education that did not, however, qualify them for any particular work.“ (U. Beier 1971, 24). U. Beiers Vorstellung von einer autodidaktischen Künstlerin und einem autodidaktischen Künstler spiegelte die europäische Idealisierung eines Genies wider, das ohne Lehrangebot aus dem Inneren heraus schaffen konnte (Schemmel 2015) und passte ebenfalls in sein Konzept des ‚modernen Künstlers‘. Die dadurch entstehende Trennung von akademischen und nicht-akademischen Kunstschaaffenden war etwas, was U. Beier auch durch seine eigene Arbeit an der Universität förderte (s. 3.2, 3.8, 3.9). Es ist jedoch wichtig zu betonen, dass die Künstlerinnen und Künstler auch ohne akademische Ausbildung ihre Kompetenzen u. a. im Austausch mit anderen erweiterten:

„[...] it is inaccurate to refer to these practitioners as self-taught, self-trained, or autodidact. Rather, it is necessary to change this line of

---

dances, pictures, poetry, jokes, sayings – emerge from everyday life on the ground, and that new genres are precipitated by new historical experiences.“ (Barber 2018, 2) Obwohl der Reiz des Neuen oft im Vordergrund zu stehen scheint, orientieren sich viele der populären Praktiken an schon vorhandenen Traditionen. Vgl. dazu Barber (2018), die die Kreativität und Innovation der populären Kultur betont.

thought and its attendant vocabulary in order to decolonise our scholarly terminology.“ (Schemmel 2015, 27)

### 3.5.2.2 Der Schildermaler als ‚moderner Künstler‘

Die drei Bilder auf der Wand, neben denen erklärende Schilder hängen, stammen von Schildermalern<sup>207</sup> aus Nigeria. Der Raum, in dem sie hängen, scheint dieses Genre als Thema zu haben, da man auf anderen Fotografien dieses Ausstellungsraumes noch weitere Arbeiten dieser Art sieht (Abb. 3.5.3). U. Beier sammelte Bilder von Schildermalern bereits in den frühen 1950er Jahren. Die Maler kamen oft aus kleinen Dörfern in Nigeria und zogen in die Städte, um ihre Arbeiten zu verkaufen und reagierten dort auf die neuen Umgebungen (s. Bender 1987; Fabian 1996; Kasfir 1999; Förster 2002; Schankweiler 2008, Barber 2018<sup>208</sup>):

„Nicht zu unterschätzen ist dabei die Attraktivität des Malerberufs: Viele kommen aus abgelegenen Dörfern und können nun in den bunten

---

<sup>207</sup> Schildermalerei war und ist zum Teil immer noch (viele wurde durch Fotodrucke abgelöst) ein städtisches Phänomen und ein wichtiger Teil der visuellen Kultur vieler afrikanischer Länder. Sie begann bereits 1930 und hatte ihre Blütezeit in den 1960er Jahren. Das gängigste Medium war das gemalte Reklameschild, mit dem hauptsächlich kleinere Gewerbe ihre Dienste und Produkte bewarben, z. B. Friseurläden, Schneiderateliers oder Bars: „Hotels, motorcycle and car repair shops, bars, restaurants and, naturally, the best known hairstylists, all needed signs on which to boast the merits of their craftsmanship or their products.“ (Förster 2002, 114) Die Ansammlung der unterschiedlichsten Motive diente aber in einzelnen Fällen auch der Erklärung oder als Gebrauchsanweisung (Schankweiler 2008). Die oft zweidimensional wirkende Schildermalerei ist durch ihre Farbigkeit gekennzeichnet (oft werden Acrylfarben verwendet) sowie durch ihre plakative Wirkung, die alle Schichten von potenziellen Käufern ansprechen soll (s. Förster 2002, 114). Schildermaler sind auch Porträtmaler, da in der gemalten Werbung oft Geschäftsleute dargestellt werden, die ihre Ware persönlich anbieten (Bender 1987; Schankweiler 2008).

<sup>208</sup> „The new power of the city, as a concentration of both the good and the evil associated with modernity, found its most vivid expression in the innovative popular cultural forms that were created by urban dwellers.“ (Barber 2018, 77)



Handelsstädten, in Onitsha oder Port Harcourt, am »Highlife« teilnehmen, dem ausgelassenen Treiben einer tanzfreudigen Gesellschaft.“ (U. Beier 1979b, 99)

Ausschlaggebend für die Schildermalerei waren die mit der Kolonialzeit einhergehenden repräsentativen Medien wie z. B. Fotografien in Magazinen, die als Vorlage dienten. Die Schildermaler eigneten sich das neue Material und die Bildsprache an und entwickelten eine eigene Identitäts- und Kulturgeschichte (s. Schankweiler 2008, die von einer Übersetzungsleistung spricht). Schildermaler trugen damit zu einem kulturellen Gedächtnis bei, das sich autonom und eigenständig formierte. Besonders angetan war U. Beier von dem Schildermaler Middle Art<sup>209</sup>, den er lange Zeit förderte. Dessen Arbeiten wurden im Museum for Popular Art<sup>210</sup> ausgestellt. Middle Art wurde von den Beiers 1972 nach Ile-Ife eingela-

---

<sup>209</sup> Middle Art ist ein Künstlername, den sich Augustin Okoye (\*1936) selbst gab, als er noch ein Lehrling war (s. Middle Art in U. Beier 1982b, 14). Schon früh fing er an zu malen, aber nicht aus wirtschaftlichen Erwägungen oder mit dem Ziel Künstler zu werden. In Onitsha, im Süden Nigerias, eröffnete er 1962 einen eigenen Laden, in dem er Werbeschilde verkaufte. Während des Bürgerkriegs (1967-1970) arbeitete Middle Art als Fischer und Friseur, bis er für elf Monate in die Armee eingezogen wurde. Die meisten seiner Werke, die er davor produziert hatte, wurden zerstört. Nach Beendigung des Krieges versuchte er, an sein vorheriges Geschäft wieder anzuknüpfen. Seine Arbeiten und seine Bilder veränderten sich in dieser Zeit. „[...] his painting developed a visionary aspect, with depictions of heaven and hell and even angels dwelling on the moon and singing [...]“ (Kasfir 1999, 40) Seine vormals romantische Bildersprache hatte sich unter dem Eindruck des Krieges verflüchtigt: „At that time, I doubted that the Onitsha sign writers would again indulge in the romantic image of city life that was so characteristic of their earlier work.“ (U. Beier 1976a, 21)

Als U. Beier nach Ile-Ife zurückkehrte, lud er im Jahre 1972 Middle Art ein, in der Nähe des Ori Olokun, das Instituts für Afrikawissenschaften, für sechs Monate zu arbeiten. Hier entstand dessen wohl größter Werkkorpus über den Krieg. Middle Arts Arbeiten decken ein weites Spektrum von Motiven ab; es reicht von realistischen Bildern über den Krieg bis hin zu religiösen Fantasien (s. U. Beier 1976a, 21).

<sup>210</sup> Das Museum wurde 1962 im Palast des Ataoja, des Königs von Oshogbo, eröffnet. Die dort gelagerte Sammlung wurde besonders nach dem Workshop im Jahre 1964 erweitert. Einige der Künstlerresidenzen waren ebenfalls dort untergebracht (s. auch 3.6).

den (U. Beier 1979b; 1979c) und hatte 1990 eine Künstlerresidenz am Iwalewahauss inne. Die ersten beiden Bilder auf der langen Wand sind von Middle Art. Der Maler des dritten Bildes ist unbekannt. Alle drei Bilder befinden sich bis heute in der Sammlung des Iwalewahauss<sup>211</sup>.

Die Verwendung neuer Materialien und die innovative Formensprache, die U. Beier im ‚modernen Künstler‘ suchte, fand er auch in den Bildern der Schildermaler, die er unter dem Label der populären Kunst ausstellte und vermarktete. Auf der vorliegenden Fotografie stehen sie jedoch für die Fotografin oder den Fotografen meiner Meinung nach exemplarisch für U. Beiers Arbeit in Nigeria, für seine Sammlung und für seine Ideen. Diese speisten sich nicht nur aus seiner anti-akademischen Einstellung und der Suche nach der inneren Kreativität, sondern war auch politisch und damit ideologisch geprägt. Bereits in seinen Anfängen in Ibadan (s. 3.2) berief U. Beier sich auf die Literatur der Negritude (Senghor war einer ihrer wichtigsten Vertreter), die ihn bei seinen Versuchen des Bewahrens (s. 3.6) sowie bei dem Konzept eines ‚modernen Künstlers‘ begleitete (s. 3.3). Letztendlich löste er sich aber von dem akademischen Leitbild Senghors.

### 3.5.2.3 Die Negritude

„Negritude arose within this highly cosmopolitan milieu, in which participants from the Black Atlantic could exchange ideas about anticolonial struggle and begin to demarcate a site within which to grapple with notions of a growing black consciousness. Negritude philosophy added its voice to a preexisting “native“ discourse concerning the place of

---

<sup>211</sup> Insgesamt gibt es in der Sammlung am Iwalewahauss 26 Arbeiten von Middle Art.

black peoples with regard to modernism and its capitalist structures.“  
(Harney 2004, 27)

Die Negritude war in erster Linie eine literarische Strömung, die sich in ihren Ideen auf den Panafrikanismus berief, der aber durch seine Forderung sich ganz vom Westen zu lösen politischer und radikaler war. Aimé Césaire (1913-2008), Léopold Sédar Senghor (1906-2001) und Léon Damas (1912-1978) waren die Begründer der Negritude-Bewegung, die in den 1930er Jahren in Paris entstanden war und sich mit der Situation der schwarzen Emigranten in Paris auseinandersetzte<sup>212</sup>. Diese fühlten sich in ihrem ursprünglichen, allerdings kolonisierten Heimatland (u. a. aufgrund der Einführung der französischen Kultur), aber auch in Frankreich selbst im Exil. Der Diskurs über sie klassifizierte sie entweder als ‚Primitive‘<sup>213</sup> und/oder auch als französische Assimilanten<sup>214</sup>. Die frustrierende Situation der Entfremdung in der Diaspora, der tägliche Rassismus und die Einsicht, dass sie trotz Landessprache und (europäischer) Ausbildung nicht Teil der dortigen Gesellschaft waren, förderte die Sehnsucht der Emigranten nach einer afrikanischen Heimat und die Su-

---

<sup>212</sup> Vgl. dazu Harney Ausführungen über die Nachkriegszeit in Paris für im Exil lebende Kuschaffende (Harney 2018).

<sup>213</sup> Als ‚primitiv‘ wurden nicht-europäische Gemeinschaften bezeichnet, welche sich nach Hegel (1961) auf einer unteren Entwicklungsstufe befanden. Während diese Bezeichnung die eigene Überlegenheit festigen sollte, war sie auch Ausdruck einer Sehnsucht nach einem naturverbundenen und eine Flucht vor dem industrialisierten Leben. Besonders die Kunst der Moderne in Europa griff diese Sehnsucht auf und nahm sich der ‚Anderen‘ als Ausweg aus einer klassischen europäischen Formensprache an. Der Begriff ist eurozentristisch und rassistisch und wird hier nur verwendet, um den damaligen Zeitgeist in Europa wiederzugeben.

<sup>214</sup> Die französische Kolonialmacht verfolgte eine Assimilierungspolitik, die die Kolonisierten den eigenen Strukturen angleichen sollten. Dahinter stand die Idee einer zivilisatorischen Überlegenheit, welche einherging mit einer rigorosen Sprachpolitik (die französische Sprache war Pflicht) und die Einbürgerung der Kolonisierten, die mit bestimmten Auflagen, wie zum Beispiel der Verpflichtung zum Militärdienst verbunden war (siehe u. a. Harney 2004).

che nach einem gemeinsamen kulturellen Bewusstsein (s. Senghor 1971; Kesteloot 1972; Harney 2004; Egar 2008; Okeke-Agulu 2015): „Essentially Negritude is a doctrine which asserts the blackman as a man with his own culture, his own civilization and his own original contributions.“ (Kunene in Césaire 1969, 20) Besonders nach dem zweiten Weltkrieg, zu der Zeit als in den Kolonien die Unabhängigkeitsbestrebungen begannen, bescherte Senghors Publikation aus dem Jahr 1948 *Anthologie de la poésie nègre et malgache de la langue française* mit einem Vorwort des Philosophen Jean-Paul Sartre<sup>215</sup> der Negritude viele Anhänger, auch unter den Europäern, die ihre eigene Kultur in Frage stellten. Dieses Gefühl beschrieb U. Beier folgendermaßen:

„We have lost faith in the superiority of our own culture. We seem to have lost control over the developments that drive us on and we are beginning to fear the future. [...] With growing alarm we begin to see that we are pressing the entire world into a prefabricated mould.“ (U. Beier 1968a, 5)

---

<sup>215</sup> Jean-Paul Sartre (1905-1980) war ein französischer Philosoph und einer der wichtigsten Vertreter des Existentialismus. 1948 schrieb er *Orphée Noir*, einen Text über die Negritude, die den Weg zu einer Wiedergeburt des ‚schwarzen Mannes‘ und seiner inneren Wurzeln ebnen sollte. Der weiße Blick, der schwarze Identität konstruiert, wird gebrochen durch den Blick zurück und ist der Anfang eines neuen Bewusstseins. Sartres Argumentation für die Freiheit des ‚schwarzen Mannes‘ ist in einen größeren Diskurs eingebettet, in dem jegliche Form von Unterdrückung verurteilt wird. „Et je nommerai <<orphique>> cette poésie parce que cette inlassable decence du nègre en soi-même me fait songer à Orphée allant réclamer Eurydice à Pluton.“ (Sartre 2001, xvii) Die Sage von Orpheus, der seine Geliebte Eurydike verliert und versucht sie aus dem Totenreich zurückzuholen, geht tragisch aus und ist im Laufe der Jahre unterschiedlich interpretiert worden. Sartre verweist hier auf die Poesie der Sprache, die sich auch die Schriftsteller der Negritude zu Eigen machten. Sartre (2001) vergleicht aber auch die Negritude-Bewegung mit einer unmöglichen oder zumindestens sehr schweren Reise.

Die Terminologie der Negritude-Bewegung lehnte sich u. a. an die des deutschen Ethnologen Leo Frobenius (1873-1938) an. Dessen sinnliche Darstellung der ‚Kulturseele‘ Afrikas (Frobenius 1921, 1933; Streck 1999) und Trennung in eine vor- und eine nachkoloniale Zeit (Kasfir 1992) machten es vielen Europäern möglich, dieser anticolonialen Bewegung zu folgen. Sie kam den eigenen nostalgischen Sehnsüchten nach einer anderen Form des Zusammenlebens und dem Streben nach einem andersartigen kulturellen Gedächtnis entgegen (s. auch die Ausführungen zu der *Art Brut* in 3.2.2.2, die ebenfalls das kulturell Fremde pries), da sie in Vielem an koloniale Sehnsüchte und Ideen anknüpfte. Die Kolonien waren Projektionsflächen für einen möglichen Neuanfang, ein „[...] Fantasieraum, in dem sich das Vaterland frei von Geschichte und Konventionen bei Null beginnen und sich selbst erschaffen konnte, um dann der Welt zu zeigen, wozu es fähig ist.“ (Zantrop 1999, 17) Das ‚Andere‘ war außerhalb des eigenen Seins, war aber dennoch dessen integraler Bestandteil, der durch Exklusion das eigene (nationale) Verständnis bestätigte. Die damalige Faszination umfasste aber auch eine Angst vor dem Unbekannten.

Die Kolonien wurden Orte, die man sich zu Eigen machen konnte, in dem man das ‚Andere‘ ‚zivilisierte‘<sup>216</sup>. Der Kulturpessimismus des 20. Jhdt. warf die Frage nach alternativen Lebensformen auf: „For every local custom or truth, there was always an exotic alternative, a possible juxtaposition or incongruity.“ (Clifford 1981, 542) Die Negritude mit ihrer Forderung der *Africanité* und ihrer (anfangs) literarischen Darstellung eines anderen Daseins bereicherte auch die Imagination der Europä-

---

<sup>216</sup> Zantrop (1999) spricht von Zähmung.

er mit Bildern, die in naher Reichweite schienen und den eigenen Ausstieg (in eine andere Daseinsform) möglich erschienen ließen.

„Senghor’s formulations of Africanité, which drew heavily on European anthropological, evolutionist, and primitivist models to characterize racial-cultural authenticity, coupled with his insistence on the “emotive“ and “rhythmic“ qualities of this reclaimed Africanness, led many to dismiss his philosophical writings as reductivist, misguided, and ultimately self-primitivizing.“ (Harney 2004, 9)

Der später oftmals kritisierte Gebrauch der europäischen Terminologie und damit auch die bewusste Wahl der französischen Sprache in verschiedenen Publikationen waren einerseits ein Weg, ein breites Publikum zu erreichen, andererseits aber auch ein Zeichen dafür, dass die Schriftsteller der Negritude aus der ihnen zugeschriebenen Identität heraus schrieben und dies ein Ausgangspunkt war, eine eigene gemeinsame Vergangenheit zu konstruieren<sup>217</sup>.

Besonders der von der Insel Martinique stammende Dichter und Politiker Aimé Césaire prägte die Bewegung mit seiner persönlichen Geschichte *The Notebook of a Return to the Native Land*, die 1939 veröffentlicht wurde. Für ihn war diese Bewegung eine „simple recognition of the fact of being black, and the acceptance of this fact, of our destiny as black people, of our history, and of our culture“ (Césaire zitiert in Harney 2004, 21). Césaires Suche nach dem Heimatland war persönlich und eng mit seinem Geburtsort auf der Insel Martinique verbunden. Die ‚paradiesischen‘ Vorstellungen und Besitzansprüche der französischen Koloni-

---

<sup>217</sup> Conrad und Randeria (2002) sprechen von der Internalisierung des imperialen Blickes.

almacht über die Insel standen in scharfem Kontrast zu dem, was er real erlebte. Er versuchte, den Mythos vom Paradies mit surrealistischen literarischen Bildern zu dekonstruieren. Basierend auf der Zerstörung der Natur als Metapher für die Sklaventransporte und dem damit verbundenem Verlust der Menschlichkeit, war es ein „[...] cry to awaken Europe and a posture of resistance against colonial domination“ (Clément 2011, 182). In Paris traf Césaire 1931 Senghor, mit dem er 1935 das Magazin *L'Étudiant Noir* gründete und in dem zum ersten Mal der Begriff der Negritude als Konstruktion einer afrikanischen Identität auftauchte. Für Césaire führte der westliche Universalismus zu einer „[...] negation of difference, with the destruction of the non-European identities as consequence [...]“ (Clément 2011, 185).

Die Annahme der eigenen Andersartigkeit und die damit einhergehende Aneignung des Begriffs *nègre* sollten das Machtgefälle der Welt in Frage stellen und die eigene Geschichte (neu)schreiben. Durch seinen Freundeskreis in Paris und vor allem durch seinen Austausch mit Senghor hatte Césaire Zugang zu einer ‚afrikanischen‘ Vergangenheit, die er niemals selbst erfahren hatte. Sein Bild von Afrika basierte u. a. auf den Erzählungen seiner Großmutter väterlicherseits, auf Senghors Erfahrungen (Spleth 1985) und auf den Schriften von Frobenius. Afrika war für ihn ein nostalgisches Bild, eine Fantasie, die unerreichbar blieb:

„They represent in his mind the clearest evidence of harmony between Man and Nature. In this way, Césaire gives a poetic strength to Frobenius' philosophical interpretation of the African civilization. Frobenius asserts that African civilization is based on an intuitive and harmonious relationship with Nature.“ (Clément 2011, 187)

Césaire erreichte mit seinen Schriften ein großes Publikum und prägte nicht nur eine ganze Generation von Afrikanern in der Diaspora, sondern auch Europäer, die auf der Suche nach einer eigenen Identität waren und der Sehnsucht nach einem von ihnen konstruierten Afrika verfielen (vgl. dazu Clifford 1981; Zantop 1999):

„Not surprisingly, much of this early attention grew alongside political sympathies for anticolonial struggles. European amateur artists, art enthusiasts, and educators established art schools and informal workshops throughout the continent to encourage young artists either to pursue new avenues of creation or to recapture what were thought to be quickly disappearing traditional practices and iconographies.“ (Harney 2004, 7)

Auch U. Beier, wie auch Wenger und G. Beier, verfielen dieser Sehnsucht und versuchten eine neue Heimat in Nigeria aufzubauen (s. 4). Versuche, die traditionellen kulturellen Praktiken und ihre Bilder zu bewahren, gingen einher mit der Förderung von modernen Kunstpraktiken, die ideologisch von Europa geprägt waren (s. 3.2).

#### **3.5.2.4 Politischer Idealismus**

Mit Senghor wurde die persönliche und schmerzhaft Auseinandersetzung mit der eigenen Verlorenheit in der Welt politischer. Die Negritude stellte für Senghor Werte einer ‚schwarzen Zivilisation‘ dar (s. Harney 2004, 21), die er in seiner Heimat Senegal ebenso wie in der Diaspora in Paris bereits gelebt hatte. Senghor kam 1928 nach Paris und erfuhr als Senegalese Rassismus und Unterdrückung, gleichzeitig aber auch Begeisterung für seine Herkunft, die nun als Projektionsfläche für fremde Ideen und Wünsche diente. Seine enge Freundschaft zu Picasso und an-



deren Künstlerinnen und Künstlern der europäischen Moderne beeinflusste seine ästhetische Sicht. Publikationen von Frobenius (1933) und anderen<sup>218</sup> in *La Revue du Monde Noir* prägten seine Terminologie und er übernahm Ausdrücke wie ‚vitale Kräfte‘, ‚Wesen‘ und ‚schwarze Seele‘ (s. Harney 2004, 31), die für ihn die afrikanische Identität ausmachten<sup>219</sup>. Die in den Arbeiten u. a. von Frobenius wiederholt zum Ausdruck gebrachte Nostalgie für ein Afrika vor dem westlichen Kolonialkontakt speiste sich aus dem westlichen Verständnis, dass der eigene Einfluss auf den Kontinent grundlegend sei und damit die eigene hegemonistische Rolle etabliere, aber damit zwangsläufig die traditionellen Lebensformen ändere, zu dem sich der Westen letztendlich zurücksehnte. So spricht Rosaldo von einem Paradoxon, einer Sehnsucht und Mystifizierung von etwas, was man selbst zerstört hat. Eine idealisierte Fantasie, die über die brutale Wirklichkeit hinwegtäuschte:

„Curiously enough, agents of colonialism [...] often display nostalgia for the colonized culture as it was “traditionally“ (that is, when they first encountered it). The peculiarity of their yearning, of course, is that agents of colonialism long for the very forms of life they intentionally altered or destroyed.“ (Rosaldo 1989, 107-108)

---

<sup>218</sup> Zum Beispiel die Schriften des französischen Ethnologen Maurice Delafosse (1870-1926) und des Kolonialbeamten Robert Delavignette (1897-1976).

<sup>219</sup> „Alles ist zweckmäßig, herb, streng, tektonisch. Dies ist der Charakter des afrikanischen Stiles. Wer sich ihm bis zum vollen Verständnis genähert hat, der wird bald erkennen, daß er als Ausdruck des Wesens *ganz Afrika* beherrscht. Er äußert sich in den Bewegungen aller Negervölker ebenso wie in ihren Plastiken, spricht aus ihren Tänzen wie aus ihren Masken, aus dem Sinn ihrer Religiosität wie aus dem Dahingleiten ihrer Lebensläufe, Staatsbildungen und Völkerschicksale. Er lebt in ihren Fabeln, Märchen, Sagen, Mythen.“ (Frobenius 1933, 16)

Die Einteilung in eine vorkoloniale und eine koloniale Ära entsprang der Vorstellung, dass es vor der Ankunft der Kolonialherren eine zeitlose Vergangenheit gegeben habe:

„The idea that before colonialism most African societies were relatively isolated, internally coherent, and highly integrated has been such a powerful paradigm and so fundamental to the West’s understanding of Africa that we are obliged to retain it even when we now know that much of it is an oversimplified fiction.“ (Kasfir 1992, 41)

So problematisch und eurozentristisch diese Zweiteilung auch ist, so war sie für die Unabhängigkeitsbewegungen insofern von Bedeutung, als sie zur Rekonstruktion einer gemeinsamen Vergangenheit führte. Die ideelle Rückbesinnung auf ‚afrikanische Werte‘, die scheinbar alle auf einen Ursprung zurückzuführen waren, war insofern wichtig, als man sich damit gegen das imperialen ‚Andere‘ zusammenschloss. Die gängigen westlichen Terminologien wurden demnach für die eigene Agenda verwendet, machten diese aber auch für die Kolonialmächte verständlich, gegen die man opponierte.

Senghor plädierte in seinen Schriften einerseits für die ideelle Überwindung des Kolonialismus und für eine Vermischung westlicher und afrikanischer Werte, andererseits formulierte er aber auch ein ästhetisches Konzept basierend auf einer vermeintlich gemeinsamen ‚afrikanischen Tradition‘, in dem er aber nicht auf einzelne Gemeinschaften einging (s. Okeke-Agulu 2015, 96-97)<sup>220</sup>. Nach der Unabhängigkeit Senegals am 5.

---

<sup>220</sup> Senghor wurde von vielen als Visionär verehrt und später, vor allen Dingen in den 90er Jahren des vorigen Jhdt., von vielen als reaktionär und naiv bezeichnet: “While many praised the profundity of his thought, clarity of his vision and depth of his commitment to “black civilization“, others regarded his legacy more skeptically, argu-

September 1960 hatte Senghor die Gelegenheit seine Ideen praktisch umzusetzen: „The new president placed the arts at the center of his attempt to craft a salient nationalist narrative and to promote a coherent representation of modern Africanness.” (Harney 2004, 49) Neue Kunstformen mit einer eigenen Formensprache sollten den Glauben an eine gemeinsame ‚Africanité‘ manifestieren. Dabei sollten die Künstlerinnen und Künstler mit neuen Materialien aus dem Westen arbeiten, sich aber in ihren Motiven zurückbesinnen auf ein vorkoloniales Afrika (wie durch vermeintlich pan-afrikanische Motive wie Masken). Die Regierung unter Senghor förderte diesen sich neu entwickelte Kunstkanon durch die Einrichtung der *École de Dakar*<sup>221</sup>. Diese 1960 gegründete Kunsthochschule war für Senghor ein ideales Instrument, seine Ideen zu etablieren und die Kunstschaffenden nach den neuen Richtlinien zu fördern. Die ästhetischen Vorgaben der Regierung für den Unterricht sowie die jährlichen Ausstellungen der Studentinnen und Studenten sollten die Ideen der Negritude in die Praxis umsetzen. „Negritude philosophy, through this process of institutionalization, became an ideology, losing much of its revolutionary zeal and emerging as the language of a new realm of officialdom under the Senghorian government.“ (Harney 2004, 48)

---

ing that his approach to black subjectivity was both reactionary and naive.“ (Harney 2004, xxii)

<sup>221</sup> Die Etablierung der *École de Dakar* ging einher mit unterschiedlichen Unterrichtsformen, die u. a. von dem Franzosen Pierre Lods (n. a.) eingeführt wurden. Lods war überzeugt davon, dass der Künstlerin und dem Künstler eine natürliche kreative Kraft innewohne, die man hervorholen und pflegen müsse. Ich erwähne Lods vor allem deswegen, weil dessen Anstellung in Dakar die enge Bindung Senghors zu Europa unterstreicht und zeigt, wie auch Ideen der europäischen Moderne sein Denken und Handeln im Senegal beeinflusst haben. Lods hatte 1951 in Brazzaville, Kongo, die *Poto-Poto* Schule eröffnet, deren Studentinnen und Studenten sich neues Material aneignen sollten, aber inspiriert durch ‚traditionale‘ Bilder waren (Grabski 2002).

Die öffentlichen Diskussionen um die Rolle der Künste, die die Bildung einer neuen postkolonialen Identität des Senegals (nach Senghors Idee aber auch von ganz Afrika) visuell unterstützen sollten sowie die Etablierung eines neuen Staates waren Teile des politischen Programms von Senghor<sup>222</sup>. „These visual production were nourished, on the one hand, by a sense of nostalgia for pre-colonial Africa and, on the other, by a modern practice of quotation and mixing.“ (Harney 2004, 5-6) Senghors Suche nach gemeinsamen ‚afrikanischen Traditionen‘ und die damit einhergehende von europäischen Denkmodellen beeinflusste ‚Selbst-Primitivisierung‘ war in seiner Kulturpolitik präsent. Dennoch ist die Philosophie der Negritude und ihre Umsetzung in der Praxis im Senegal Teil eines kulturellen Gedächtnisses (J. Assmann 1988) geworden, auf das sich auch die darauf folgenden Generationen (im Positiven wie auch im Negativen) bezogen<sup>223</sup>:

„As main patron of the arts in his new nation, Senghor encouraged artists to craft distinctive visual vocabulary through which to share and celebrate a new found sense of and belief in Africanness. This aesthetic was to be composed of recognizable, pan-African motifs – masks, carved statues, incised combs – all of them, ironically, commodified

---

<sup>222</sup> Besonders hervorzuheben ist das *Festival Mondial des Arts Nègres*, welches zum ersten Mal 1966 in Dakar, Senegal, stattfand (Deliss 1995; Harney 2004) und 1977 in Lagos, Nigeria. Dieses Festival feierte Afrika und seine unterschiedlichen kulturellen Praktiken: „We are all here together. Ethnologists and sociologists, historians and linguist, writers and artists – your task will be to find, to explain, the role of negro art in the life of black people. Its role, in other words, its symbols, and even more importantly, what lies beyond the symbols: their meaning.“ (Senghor 1995, 224) Senghor idealisierte den ‚modernen Künstler‘ als jemanden, der die Nation und deren Entwicklung weiterführen könne (s. Harney 2004, 83).

<sup>223</sup> Im Laufe der Zeit entstanden auch andere Bewegungen, die parallel oder gegen die *École de Dakar* arbeiteten und damit eine Avantgarde außerhalb der akademischen Praktiken bildeten (Harney 2004).

signs of l'art primitif (primitive art) within the European marketplace and imagination.“ (Harney 2004, 9-10)

U. Beiers Faszination für Senghor und die Negritude haben sein Denken über Afrika und über die Rolle des ‚modernen Künstlers‘ maßgeblich beeinflusst, besonders was seinen Unterricht in Ibadan betraf (s. 3.2.2.1), auch wenn er für die modernen Kunstformen eine Befreiung von Traditionen forderte. Für U. Beier war Senghor „[...] the perfect example of a man who had reinvented this balance for himself, who had achieved a perfect fusion between African and Western values“ (U. Beier 2002, 4). Schon vor ihrer ersten Begegnung 1956 in Paris verwendete er Senghors Gedichtsammlung *Anthologie de la poésie nègre et malgache de langue française* von 1948 im Unterricht. Senghors Gedichte wurden im Magazin *Black Orpheus* gedruckt, bei dem Senghor zeitweise auch Mitherausgeber war (U. Beier 1959b; Senghor 1957, 1959, 1961). Senghor sagte U. Beier auch finanzielle Unterstützung für das Institut für Papua-Neuguinea Studies in Port Moresby zu<sup>224</sup> (Abb. 3.5.4). U. Beiers Bewunderung für Senghor als Person wird im folgenden Zitat deutlich, in welchem er rückwirkend an den Präsidenten im Jahre 1956 erinnert:

„Needless to say, the President delivered his speech, which lasted several hours, in the most elegant and sonorous French I did not know enough about the economic and political background to make sense of everything he said, but I certainly was not bored. What I was privileged to watch was a perfect, seamless production of a demonstration of na-

---

<sup>224</sup> Diese Aussage habe ich in einer Zusammenstellung von U. Beier über Senghor in der Nationalbibliothek von Canberra gefunden. Darin steht: „1974. Senghor donates 10000 US Dollar to the *Institute of Papua New Guinea Studies*, which was used to finance young New Guineans to do research on the poetry of their people.“ (U. Beier o. J.b, o. S.)

tional consensus. There was little doubt that Senghor was an immensely popular leader, but it was typical of the man that some years later he himself instigated the formation of two opposition parties: one liberal and one Marxist!“ (U. Beier 2002, 9)

Die vorliegende Fotografie zeigt ein Treffen der beiden Männer in einer von U. Beier konzipierten und kuratierten Ausstellung. Es ist das Jahr 1979, ein Jahr bevor Senghor als Staatschef abdankte<sup>225</sup>. Senghors Anwesenheit in der Ausstellung zeigt dessen Wertschätzung für U. Beier, aber offenbart auch eine Rollenveränderung. Im Gegensatz zu ihrer ersten Begegnung auf dem *First World Congress of Black Writers and Artists* in Paris im Jahre 1956, bei der U. Beier noch Zuhörer war, stehen sich hier die beiden auf Augenhöhe gegenüber. Das Foto zeigt zwei Männer, die sich im Zwiegespräch befinden. Trotz der vielen Personen um sie herum – dies wird auch auf einem anderen Bild deutlich (Abb. 3.5.5) –, sind sie unter sich. U. Beier steht auf dem Foto zwischen dem Kunstwerk und dem Präsidenten; er ist hier ganz Mediator. Er zeigt seine Sammlung, sein Bild von Afrika, das er innerhalb seiner Codierung und der unterschiedlichen Netzwerke über so viele Jahre hinüber entwickelt hat und präsentiert die Ausstellung in einem deutschen Museum einem deutschen Publikum. Dennoch liegt auf der Fotografie der Fokus eindeutig auf dem senegalesischen Präsidenten und seiner Anwesenheit in der Ausstellung<sup>226</sup>. Dies scheint nicht nur U. Beiers Relevanz in Deutschland zu bestätigen sondern auch seine Rolle auf dem afrikanischen Kontinent.

---

<sup>225</sup> Am 30. Dezember 1930 entschied sich Senghor in den Ruhestand zu gehen (Spleth 1985; Nespoulous-Neuville 1999; Harney 2004).

<sup>226</sup> Das Foto wurde in der *Allgemeine Zeitung* (genaues Datum unbekannt) gedruckt mit der Überschrift *Afrika-Kunst lockte den Präsidenten* (Abb. 3.5.6).

Während Senghor einen Anzug trägt, hat U. Beier ein von G. Beier gestaltetes Hemd an in bewusster Opposition zum westlichen Kleidungsstil und als Betonung seiner besonderen Position in Europa, in Deutschland und in Bayreuth am Iwalewahauss (s. 3.7). Während der Präsident auf dem Foto eher passiv erscheint und sich etwas zeigen lässt, wirkt U. Beier aktiv und selbstbewusst. Er posiert für den Präsidenten, gleichzeitig aber auch für die Kamera. Er ist der Vermittler zwischen seinem Bild von Afrika (oder präziser von Nigeria), welches von Senghors Ideen mit beeinflusst wurde, sich aber im Laufe von U. Beiers Karriere änderte. Sinnbildlich dafür stehen die beiden Männer vor einem Werk von Middle Art, einem Vertreter einer Kunstpraxis, die jenseits traditionaler und akademischer Praktiken liegt, sich mit zeitgenössischen Problemen im Alltag auseinandersetzt und die zudem vermarktet wurde. Die Arbeit entspricht sicher nicht der akademischen, modernen Kunst, die Senghor im Senegal unterstützte, um ein nationales Selbstbewusstsein zu fördern, sondern dient U. Beiers Konzept des ‚modernen Künstlers‘, des ‚wahren‘ Außenseiters, der sich unabhängig von Traditionen bewegt, sich diesen aber dennoch bewusst sein sollte.

„[...] Ulli Beier [...] was a border operator – on the border between the European and the local, the traditional. And he could cross back and forth from one border to another and find things they had in common [...] Ulli was able to go back and forth like a smuggler.“ (John Thompson in Benson 1986, 17)

### 3.5.3 Fazit

Die Fotografie zeigt U. Beier in seiner Rolle als Kunstpatron, und hier vornehmlich als Vermittler eines nicht-akademischen Modernismus. Er lebt diese Rolle und zeigt dies nicht nur einem deutschen Publikum, sondern auch dem ersten Präsidenten Senegals, den er seit seinen frühen Jahren bewundert hat, und der ihn in seinem Denken und in seiner Codierung maßgeblich prägte. Im Vergleich zu dem Selbstporträt (s. 3.2) scheint U. Beier angekommen. Er kann sein direktes Umfeld (hier die Ausstellung und später das Iwalewahauss) gestalten und ist in der Lage, seinen persönlichen Blick auf Afrika zu vermitteln, dem deutschen Publikum, vor dem er sich als Experte darstellt, aber auch dem senegalesischen Präsidenten, der nicht nur ihn, sondern eine ganze Generation von Kunstpatroninnen und Kunstpatronen beeinflusst hat (s. 4.2). Die Negritude prägte U. Beiers Tätigkeiten in Nigeria von Anfang an. Auf der Fotografie zeigt er seine Sammlung, die er im Laufe der Jahre zusammengestellt hat und die der Grundstein der Sammlung des Iwalewahauss war (s. 3.7). Das Bild zeigt U. Beier in einer zweifachen Rolle, als Mediator und als Außenseiter zumindest in Deutschland, eine Rolle, die er bewusst u. a. durch seine Kleidung betont.



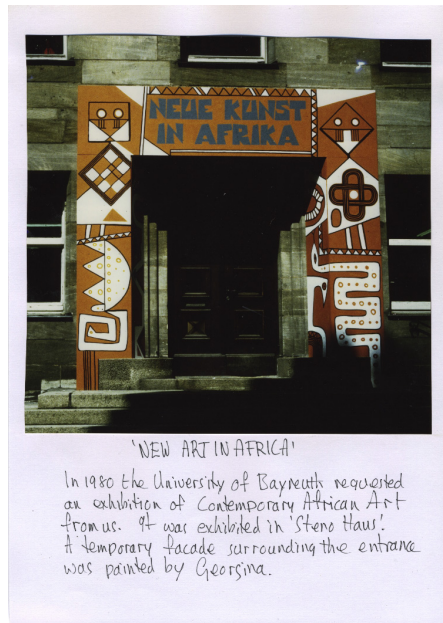


Abb. 3.5.2



Abb. 3.5.3

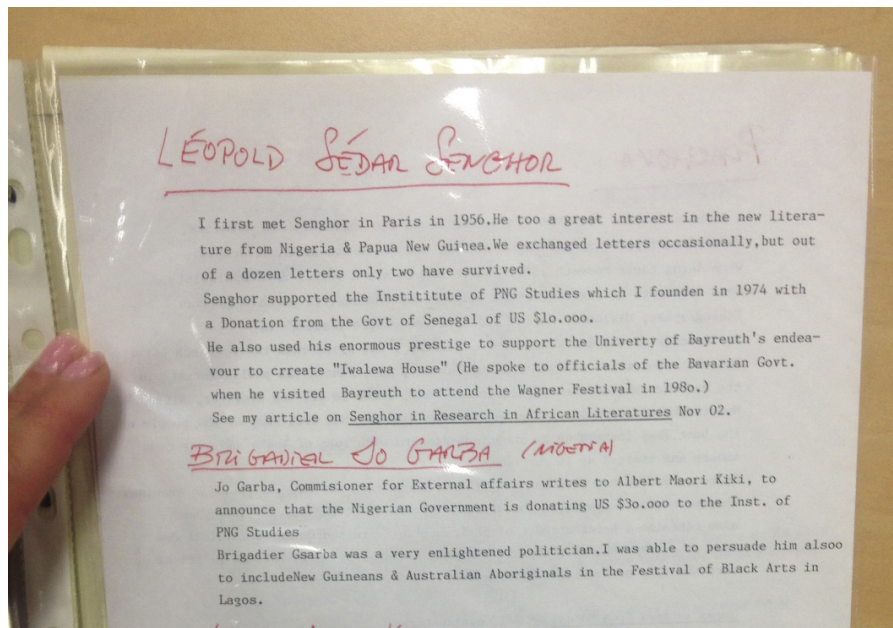


Abb. 3.5.4



Abb. 3.5.5



Abb. 3.5.6





Abb. 3.6.1

### **3.6 Zwischen Nähe und Distanz – Das Antiquitätenmuseum**

#### **3.6.1 Vor-Ikonografische Beschreibung**

Die Schwarz-Weiß Fotografie misst 11 x 17 cm und hat einen leichten Gelbstich. Am oberen Bildrand befindet sich ein kleiner weißer Strich, der darauf schließen lässt, dass der weiße Rand, der bei der Entwicklung eines Bildes entstehen kann, wenn man diesen Bereich durch einen Rahmen unbelichtet lässt, abgeschnitten wurde. Das Bild zeigt einen Raum mit je einer unverputzten Wand im Hintergrund und an der rechten Seite; letztere läuft über den Bildrand hinaus und hat am rechten Bildrand ein Fenster (man erkennt zumindest eine dementsprechende Vertiefung in der Wand), durch das Licht in den Raum fällt. Andere Lichtquellen sind nicht zu sehen. Blickt man auf die Wand im Hintergrund, ist links eine hohe Tür sichtbar, die fast bis zum oberen Bildrand reicht. Durch drei Fenster im oberen Teil der Tür blickt man in einen weiteren Raum. An dessen Decke erkennt man Streben. Die Tür zu diesem Raum ist geschlossen und mit Stoff verhängt, auf dem Kreise und Linien ein Muster bilden. Der Stoff ist gespannt und scheint unterhalb der drei Fensterscheiben an den Türrahmen genagelt zu sein. Durch den unteren Türspalt fällt Licht in den vorderen Raum. Links neben der Tür ist ein Stück helle Wand sichtbar, die vom Bildrand beschnitten wird. Die Wände rechts neben der Tür sind ebenfalls hell; sie sind mit zwei Matten behängt, die bis zum Fenster reichen. Beide Matten enden oben etwa auf gleicher Höhe mit dem Stoff, der die Tür bedeckt. Die ausfransenden Ränder der Matten sind gerade gestutzt; nur einige Fransen auf der linken Seite sind länger. Eine mit Stoff behängte Kiste steht vor der hinteren und eine weitere vor der rechten Wand unter dem Fenster. Letztere wird vom Bildrand beschnitten. Der Boden des Zimmers ist einheitlich grau. Vor der Tür auf dem Boden stehen zwei, auf der Kiste

drei und auf der Kiste an der rechten Seite zwei Tongefäße. Alle sieben Gefäße sind bauchig, verengen sich zunächst nach oben und weiten sich dann wieder. Jeder dieser Behälter ist individuell verziert. Den Bauch des ersten Gefäßes, ganz links, schmücken das Relief einer Doppelaxt und weitere längliche Muster, die nicht genauer zu identifizieren sind. Das Gefäß unmittelbar vor der Tür ist mit Linien bedeckt; sein Deckel hat vier mit Rillen verzierte Griffe, die sich mittig treffen und gemeinsam nach oben ragen. Der Bauch des ersten Gefäßes auf der Kiste ist ebenfalls mit verschiedenen Linien und Figuren bedeckt, die nicht näher zu erkennen sind. Sein Deckel ähnelt dem des ersten Gefäßes. Das zweite Gefäß auf der Kiste hat keinen Deckel; es erscheint glatt und hat lediglich auf dem bauchigen Teil ein stark hervortretendes Relief aus horizontalen und vertikalen Linien. Das Gefäß daneben ist mit heller Farbe bemalt; sein Deckel hat an den vier Griffen heraustretende Streben, die sich jeweils zweimal berühren. Sie bilden eine Figur, die einer Acht ähnelt. Die beiden Gefäße auf der rechts stehenden Kiste sind durch das Licht, welches durch das Fenster fällt, hell angestrahlt. Das erste Gefäß (es ist das sechste, wenn man alle Gefäße berücksichtigt) ist zum Teil verdeckt. Sein Bauch hat ein Relief, in dem Figuren sichtbar sind, so auch eine Doppelaxt. Das zweite Gefäß, das nicht mehr vollständig auf dem Foto zu sehen ist, besitzt einen verzierten Deckel, ebenfalls mit zusammenlaufenden Griffen. Vom Bauch heben sich einzelne Figuren und Formen ab, die aber kaum zu erkennen sind, da dieser Teil des Bildes zu dunkel ist.

Hinter den Tongefäßen hängen versetzt in zwei Linien auf dem Tuch an der Wand und auf den Matten an den beiden Wänden dreizehn Masken aus Holz. Alle haben Gesichter, die zum Teil aufgemalt oder geschnitzt sind. Die erste der drei Masken an der Tür ist länglich und besteht aus dunklem Material, auf das mit weißer Farbe ein Gesicht gemalt ist. Auf

dem Kopf scheint die Maske ‚Haare‘ zu haben; aus welchem Material diese sind, ist nicht zu erkennen. Die zweite Maske, die ein wenig unterhalb der ersten hängt, besitzt ebenfalls ein weißes Gesicht, über dem sich ein hoch aufragender Kopfschmuck befindet. Dieser ist mit Punkten und Dreiecken unterschiedlicher Färbung (erkennbar an unterschiedlichen Grautönen) bemalt, die aufeinander zulaufen. Die dritte Maske, auf der gleichen Höhe wie die erste, trägt auf ihrem Kopf ebenfalls ‚Haare‘. Ihr Gesicht ist weiß, die Nase ist herausgearbeitet, ein Mund fehlt.

Die erste Maske auf der Matte an der Wand hängt auf der gleichen Höhe wie die mittlere Maske auf der Tür und ist oval und schwarz-weiß bemalt. Ihr Gesicht scheint längs gespalten zu sein. Aus dem Spalt ragen einzelne Holzstücke hervor. An der Stirn befindet sich ein langes Holzstück, das an eine Flosse erinnert und ebenfalls schwarz und weiß bemalt ist. Die zweite Maske an der Wand hängt wieder höher. Sie hat ein Gesicht, in dem Augen, Augenbrauen, Ohren, eine Nase, ein offener Mund, ein dunkler Haaransatz und ein Kopfschmuck zu erkennen sind. Was davon geschnitzt oder angemalt ist, ist nicht zu entscheiden. Der Kopfschmuck ist etwas länger als das Gesicht und ist mit unterschiedlich farbigen, geometrischen Formen bemalt. Die dritte Maske an der hinteren Wand hängt wieder etwas tiefer; ihr Gesicht ist weiß bemalt. Sie trägt ebenfalls einen hohen Kopfschmuck mit einem Muster aus dunklen und hellen Dreiecken. Die angemalten Augenbrauen laufen auf der Nase zusammen; aus den Augen ziehen dunkle und lange Striche die Wangenpartien hinab. Der Mund ist offen. Die vierte Maske ist weiß bemalt und hat eine dunkle Umrandung. Augen, Mundpartie und Stirn sind dunkel, letztere ist nach oben durch einen langen weißen Stab verlängert. Die fünfte, nach unten versetzte, Maske hat Augen, eine runde Nase und einen offenen Mund; die Stirnpartie ist dunkel angedeu-

tet. Der Kopfschmuck, ebenfalls länger als das Gesicht, hat abgerundete Ecken. Auch hier lassen die unterschiedlichen Grautöne auf eine farbige Bemalung schließen, die aber entweder nicht stark genug aufgemalt wurde oder verblasst ist. Die sechste Maske, auf der hinteren Wand oben nahe der Ecke, ist kaum zu erkennen. Sie scheint abgerundete Hörner zu haben. Ihre rechte untere Gesichtshälfte ist dunkel, die linke ist hell. Oberhalb der Augen ist dies umgekehrt.

Ähnlich verhält es sich mit der ersten Maske, die sich auf der rechten Wand etwa in Höhe der fünften Maske auf der Hinterwand befindet. Man sieht sie im Profil; damit wird zum Teil auch der Bereich sichtbar, den der Maskenträger auf sein Gesicht aufsetzt. Das Gesicht der Maske ist weiß; Stirn- und Kopfpattie sind dunkel. Auf dem Kopf befindet sich ein kugeliges Gebilde mit einer weißen Verzierung. Wieder versetzt am oberen Mattenrand hängt die zweite einheitlich dunkle Maske; sie ist ebenfalls im Profil sichtbar. Ihr Gesicht hat eine lange Nase und hervorstehende Lippen; zudem sieht man ein Auge. Die Stirn ist gewölbt; der Kopfschmuck ist hoch und flach. Er geht über den oberen Rand der Matte hinaus. Die dritte Maske auf dieser Wand ist unbemalt und schlicht. Ihr Kopf ist verhältnismäßig groß; Mund und Augen kann man schwer ausmachen, die Nase ist nur zu erraten. Der Kopfschmuck ragt aus der Mitte des Kopfes hervor. Es ist nicht eindeutig zu entscheiden, ob er rund oder eckig ist. Hinter dem oberen Teil des Kopfschmuckes befindet sich ein langer Nagel, der die Maske an einem gebogenen Stück Draht hält. Der letzten höher und nahe am Fenster hängenden Maske – ebenfalls so zu sehen, dass der Teil, der mit dem Maskenträger in Berührung kommt, sichtbar wird – ist ein weißes Gesicht aufgemalt, dessen Stirn und Seitenpartien dunkel sind. Man erkennt dunkel gemalte Augenbrauen und Augen, eine lange Nase und einen eingeschnitzten, dunklen Mund.



### 3.6.2 Ikonografische Analyse und ikonologische Interpretation

#### 3.6.2.1 Verlorene Körper

„We make fragments.“ (Kirshenblatt-Gimblett 2000, 19)

Die Schwarz-Weiß Fotografie stammt aus dem persönlichen Besitz von G. Beier und ist nicht Teil des offiziellen Archivs. Sie befindet sich in Sydney in einem ungeordneten Stapel von Bildern (Fotos, Zeichnungen und Zeitungsausschnitte) zwischen privaten Fotoalben. Der Raum, der auf der Fotografie zu sehen ist, befindet sich in dem 1965 von U. und G. Beier gegründeten Antiquitätenmuseum in Oshogbo, das in unmittelbarer Nähe zum *Mbari Mbayo Club* lag<sup>227</sup>. Wann diese Fotografie aufgenommen wurde, ist nicht bekannt. Der Fotograf und Kurator der Räume war U. Beier.

Das Museum hatte laut eines Bestandsberichts im Archiv, der allerdings erst nach der Rückkehr der Beiers nach Ile-Ife im Jahre 1971/1972 hergestellt worden war, sechs fest installierte Räume, in denen sich Perlen, Kronen, Masken, Pferdeschmuck, Textilien sowie Kupfer- und Eisenfiguren aus Nigeria befanden<sup>228</sup>. Zudem gab es einen Raum mit unterschiedlichen Objekten aus Papua-Neuguinea, die U. Beier während seiner Zeit in Port Moresby (1967-1971) nach Oshogbo geschickt hatte, und einen Raum mit Töpfereien aus Nigeria. Insgesamt wurden ca. 300 Objekte in diesem Museum ausgestellt (s. U. Beier o. J.c, 2).

---

<sup>227</sup> G. Beier, Email an die Autorin, 17. April 2019.

<sup>228</sup> Der Titel dieses Bestandsberichts lautet *Oshogbo Museum of Antiquities: A project of the Institute of African Studies, University of Ife, Ile-Ife* (U. Beier o. J.c). Die Universität von Ile-Ife verwaltete das Museum, auch nachdem U. und G. Beier Nigeria von 1967-1971 verlassen hatten. Nach ihrer Rückkehr gelangten auch Objekte aus Papua-Neuguinea in das Museum (s. 3.8, 3.9). Siehe dazu auch die Jahresberichte der Universität von Ife (Institute of African Studies 1972, 1973).

Die Masken an den Wänden stammen von einer Igbo-Gemeinschaft aus Afikpo<sup>229</sup>, eine Gegend im Süd-Osten Nigerias. Sie waren die ersten Exponate, die im Antiquitätenmuseum ausgestellt wurden, da sie bereits aus ihrem ursprünglichen sozialen Umfeld entfernt worden waren:

„There was also an American Peace Corps who had made a collection of Igbo masks from Afikpo. When he was just about to leave Nigeria, he discovered that he was not allowed to export them, but he was reluctant to give them to the Lagos museum. I bought them from him and then I donated all the Yoruba and Igbo objects to the University of Ife, but on condition, that they would be exhibited in a little museum in Oshogbo.“ (U. Beier o.J.d, 6)<sup>230</sup>

Masken haben ganz unterschiedliche Zuschreibungen, z. B. die Auslöschung der eigenen Identität, wenn eine Maske aufgesetzt wird, und die damit verbundenen Neudefinierung des Trägers. Masken können Vieles sein, „[...] a word, of course, an idea and a metaphor, as well as an artifact, of European culture“ (Picton 1990, 185). Doch um den komplexen Ausführungen von Masken und Maskeraden in Afrika gerecht zu werden, den Trägermaterialien, die nicht unbedingt einer Maske ähnlich sein müssen und den damit verbundenen Transformationen, die weder geheim sein noch unbedingt eine Neudefinierung beinhalten müssen, verbieten sich generelle Aussagen:

---

<sup>229</sup> Auf einer weiteren Fotografie (Abb. 3.6.2) sind drei dieser Masken an einer Tür angebracht (daneben steht Fabunmi). Hier sieht man deutlicher, dass die Masken aus Holz geschnitzt sind, dass sie schwarz, weiß und rot bemalt sind und dass der Teil, der mit dem Maskenträger in Berührung kommt, aus Sisal geflochten zu sein scheint.

<sup>230</sup> Außer dieser Aussage, wie die Masken in das Museum kamen, konnte ich im Archiv der Beiers und in seinen Publikationen nichts Geschriebenes über Afikpo-Masken finden.

„The subjectivity and diversity of performance practice in Africa makes generalization futile, but widening the scope of analysis beyond the mask object allows for a more serious consideration of the particularities of performance practices taking place in Africa today.“ (Savage 2008, 80)

Masken sind als Objekte mit sozialen Netzwerken verknüpft und in sie eingebunden, nicht nur als Wertgegenstände, sondern unter anderem auch als Identitätsmarker, Statussymbol, Besitz und Performance (Savage 2008). Das gilt auch für die hier aufgehängten Masken. Sie stammen aus der Igbo-Gemeinschaft, waren Teil einer sozialen Praxis und wurden bei Tänzen, Paraden und Initiationsriten von Männern benutzt. Oft sind sie auch Kommentare zu sozialen Praktiken in der Gemeinschaft (Ottenberg 1975). Die Maske ist Bestandteil des eigenen Selbst, eine hybride Form der Identität und ihrer Verkörperung, die viele Darstellungen vereint und durch die Distanz zwischen Maske und Träger auf etwas verweist, was über die eigene Person hinausgeht: „Masken sind eine Form, das Andere der Kultur sichtbar zu machen, indem sie es zugleich der Sichtbarkeit entziehen.“ (Schäfer und Wimmer 2000, 82)<sup>231</sup> Dies kann aber nur in der Performance selbst geschehen und bleibt dem Betrachter der Masken, die an den Wänden des Antiquitätenmuseums hängen, verborgen. Die Maske, das Objekt, ist nach dem Konzept der Kontaktzone (Clifford 1997)<sup>232</sup> im Museum nun ein materiell gewordener „Kontaktpunkt“ (Feldmann 2006, 246). Die Objekte sind Zeugen eines (kolonialen) Kontaktes, der noch als Spur in dem nicht mehr vorhandenen Körper

---

<sup>231</sup> Vgl. dazu Savage (2008), die von der Schwierigkeit spricht, Masken auszustellen, da sie stets auf etwas Abwesendes verweisen.

<sup>232</sup> Das Museum als Kontaktzone und die damit verbundenen Schwierigkeiten und Herausforderungen werden in 3.7.2.2 behandelt.

vorhanden ist (Feldmann 2006). Ob U. Beier diesen kolonialen Kontakt im Museum überhaupt thematisiert hat, geht aus den mir zur Verfügung stehenden Bildern und Dokumenten nicht hervor. Durch die Distanz zu ihrer ursprünglichen sozialen Rolle macht die Materialität der Maske eine Neuerfahrung möglich. Ihre Bedeutung hat sich gewandelt und ist mit dem Museumsraum, dem Kurator, den anderen Objekten und auch mit dem Betrachter in ein Netzwerk getreten, durch das dieser die Masken und Tonarbeiten nun in einem neuen Zusammenhang erfahren kann. Es ist eine Entfremdung von der ursprünglichen Funktion und somit eine Transformation der Objekte selbst (Feldman 2006). Die Wahrnehmung der Igbo-Masken änderte sich, sie wurden bewusst von U. Beier außerhalb ihres sozialen Kontextes gezeigt (der in seine Augen nicht mehr vorhanden war).

Wie und wann die Tongefäße in das Museum kamen, konnte ich nicht herausfinden, doch hatte besonders G. Beier eine Schwäche für Tonarbeiten und sammelte diese auch während ihres zweiten Aufenthaltes in Ile-ife (s. 3.8). Auch sie waren in den Augen der Beiers gefährdet:

„Certain types of pottery have died out in Yoruba country. Most important among these are the ritual pots and relief sculptures that used to be made for the shrines of orisa, in particular for Sango and Erinle. Their creation has been abandoned because the number of orisa worshippers has been shrinking, and because their production was complicated and required a concentration, by both client and potter, that is now extremely rare.“ (G. Beier 1980b, 48)

Die Tonarbeiten sind mit Symbolen aus der Yoruba-Mythologie geschmückt, so z. B. mit der Doppelaxt des Gottes *Shango* und mit Griffen, die auf den Deckeln wie eine Krone zusammenlaufen und geflochte-

ne Haare symbolisieren<sup>233</sup>. Tongefäße wurden und werden auch heute noch oft von Frauen hergestellt<sup>234</sup>. Die hier beschriebenen Töpferarbeiten waren jedoch nicht für den Alltag bestimmt, sondern wurden für Rituale verwendet. Die Symbole auf den Gefäßen sind jeweils an eine bestimmte Gottheit gebunden und variieren je nach Herkunft der Gefäße; oft waren diese mit Steinen oder Wasser gefüllt (Fatunsin 1992). Die Gefäße mit Deckel wurden wahrscheinlich bei Ritualen für *Erinle* benutzt, eine Gottheit, die mit Jagd und Fruchtbarkeit in Verbindung gebracht wird (Fatunsin 1992). Die drei Gefäße ohne Deckel könnten Tongefäße für die *Shango*-Schreine sein, da auf zwei Gefäßen eine Doppelaxt zu sehen ist. Die *Adire*-Batiken, die an der Tür hängen und über den Kisten liegen, waren ein beliebtes Dekorationsmittel in den Häusern und den Ausstellungsräumen der Beiers (Abb. 3.6.3, 3.6.4). Auch die kulturelle Praxis solche Batiken herzustellen, war in Beiers Augen bedroht, obwohl sie auf der Fotografie nicht so sehr Ausstellungsstücke zu sein scheinen, sondern eher dekorieren und bedecken. Die Batik an der Tür und die Sisalmatten an der Wand scheinen den ‚verlorenen‘ Igbo-Masken einen anderen Hintergrund geben zu wollen, ganz i. S. von O’ Dohertys These, dass eine Wand nicht absichtslos ist und ihre Bespielung ideologisch geprägt ist (O’ Doherty 1986). Die Batiken und die Matten machen deutlich, dass der Ausstellungsraum nicht neutral ist, dass er Teil der Wahrnehmung ist, und machen die Ausstellung zu einer sinnlichen Erfahrung (vgl. dazu Korff 2001):

---

<sup>233</sup> Für eine detaillierte Beschreibung und Einordnung der Töpferarbeiten und ihrer Symbole siehe Thompson (1969), Fatunsin (1992).

<sup>234</sup> Für einen kurzen Überblick über die unterschiedlichen Herstellungstechniken der Tongefäße siehe G. Beier (1980b).

„Es ist ein Ort, an dem Wissen nicht nur mithilfe von Sprache und der Aktivierung entsprechender Verstandeskkräfte vermittelt wird, sondern an dem sinnliche Erkenntnisweisen eine Rolle spielen, die nicht ohne Weiteres zu kalkulieren sind.“ (te Heesen 2013, 10)<sup>235</sup>

Der Name *Museum of Antiquities* schien darauf hinzudeuten, dass hier traditionale Bilder bewahrt würden und diese gleichzeitig zur Kulturvermittlung verwendet werden sollten. Das Museum war aber vor allen Dingen ein ‚gesellschaftlicher Lernort‘ (Hense 1985) und eine ‚Identitätsfabrik‘ (Korff und Roth 1990). U. Beier hatte mehrfach auf die Gefährdung traditionaler Bilder durch den Kontakt mit den Kolonialmächten und auf deren Bedeutung für die lokalen Gemeinschaften hingewiesen (s. 3.2): „The destruction of traditional African values is due to a large extent to contact with Europe, or rather to the nature of this contact.“ (U. Beier 1968a, 3) Sein Vorwort zu seinem Buch *Contemporary Art in Africa* (1968a) enthält nicht nur eine Auseinandersetzung mit der europäischen Sichtweise auf die ‚Anderen‘, sondern auch einen sehr emotionalen und nostalgischen Blick auf eine Zeit, die seiner Meinung nach vorbei und allenfalls nur noch bruchstückhaft zu erkennen war:

„’We are in at the death of all that is best in African Art...’ The quotation is from William Fagg<sup>236</sup> and it describes the well-known tragic phenomenon in Africa. All over Africa the carvers down their tools.

---

<sup>235</sup> Vgl. dazu Andres Frasers Spaziergang durch das Guggenheim Museum in Bilbao (Fraser 2007).

<sup>236</sup> William Fagg (1914-1992), Ethnologe und Historiker, arbeitete lange als Kurator im British Museum in London. Sein Einfluss auf die Perzeption von Bildern aus Afrika war für lange Zeit dominant und reduzierte deren ‚zeitgenössische‘ Bildproduktionen auf eine unfreiwillige Nachahmung (Fagg und Plass 1964). Im Jahre 1966 organisierte er die Ausstellung für nigerianische Kunst auf dem *First World Congress of Black Arts* in Dakar, Senegal.

The rituals that inspired the artist are dying out. The kings who were his patrons have lost their power. Art forms flourish and decay all over the world and at all times. Why are we so painfully aware of the decline of the African tradition? Partly, I think, because the decline follows on our discovery of this art. Perhaps no other foreign art has had such a powerful impact on European art, has produced such revolutionary results. It is with a feeling of shock then, that we realize that the great vitalising influence, the most vigorous stimulus European art has received, comes from a dying culture.“ (Beier 1968a, 3)

U. Beiers Versuch zu sammeln und anzusammeln, entweder Originale oder zumindest Fotografien von Originalen, war ein Versuch festzuhalten, was im Begriff war zu verschwinden. „Given that the object of nostalgic feeling is something no longer present, memory is inherent in the construct of nostalgia.“ (Batcho 2007, 361) Dass es sich bei den im Antiquitätenmuseum ausgestellten Werken um zeitgenössische Objekte und keineswegs um Antiquitäten handelte, enthüllt die Inszenierung eines kulturellen Gedächtnisses, welches sich auf europäische Ideen eines präkoloniales Afrika stützte und den Objekten eine Gleichzeitigkeit verweigerte.

In the process of removing material from its context, the projection of authenticity onto the objects is an act of salvaging. Crucial to the constitution of cultural authenticity was the anxiety regarding „dying“ traditional cultures that accompanied modernity's changes. The belief in their impending disappearance – essentially their existence as a past – was a prerequisite for their authenticity.“ (Van Beurden 2015, 13)

Doch zeigte das Museum auch U. Beiers Versuch, ein kulturelles Umfeld zu fördern, in dem sich der ‚moderne Künstler‘ frei von Traditionen entfalten konnte (s. 3.3.2.2).

Neben den Masken und Tonarbeiten sind keine erläuternden Schilder zu sehen (im Gegensatz zu der Ausstellung in Mainz 1980; s. 3.5). Dass im Antiquitätenmuseum möglicherweise gar keine Schilder verwendet worden sind, scheint unter der Prämisse plausibel zu sein, dass die Objekte in erster Linie der Inspiration dienen sollten. Da die Objekte durch ihre eigenen Biografien bereits aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgenommen waren (z.B. durch Verkauf), waren sie dekontextualisiert und konnten aus der Sicht U. Beiers in einem Museum aufbewahrt werden, um sie da der Öffentlichkeit erneut zugänglich zu machen. Ihre Anordnung in den Räumen wurde nicht verändert<sup>237</sup>; es wurden lediglich weitere Objekte hinzugefügt, eine (An)Sammlung von „Waisenkindern“<sup>238</sup>, die die Beiers aufgenommen hatten, um ihnen dann im Rahmen ihrer Kulturvermittlung weitere Rollen zuzuschreiben.

Auch in einem zweiten Museum, welches U. Beier bereits 1962 eröffnet hatte, das *Museum of Popular Art* im Palast des Ataoja in Oshogbo<sup>239</sup>, kann man auf den Fotografien aus dem Archiv keine Schilder oder Wandtexte sehen (Abb. 3.6.5, 3.6.6). Dieses Museum stellte in erster Linie populäre und kommerzielle Bilder aus, wie z. B. Arbeiten von Middle Art, Glasmalereien aus Benin (Abb. 3.6.7, 3.6.8), Zementskulpturen von Akanji und Puppen, die bei *Alarinjo*-Maskeraden der Yoruba ver-

---

<sup>237</sup> Muraina Oyelami, Interview im VW-Forschungsprojekt. Aufnahme. Bayreuth, 12. April 2017 (11:56 min. ff).

<sup>238</sup> G. Beier, Gespräch mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 10. Dezember 2013 (10:00 min. ff).

<sup>239</sup> Das Museum wurde auch *Oshogbo Museum* genannt (Abb. 3.6.9).



wendet wurden. Auch moderne Bildproduktionen aus anderen Ländern und Arbeiten, die in den Workshops entstanden, wurden dort aufbewahrt<sup>240</sup>. Im Gegensatz zum Antiquitätenmuseum wurden hier moderne Bilder, die sich mit neuen gesellschaftlichen Umständen auseinandersetzten, ganz i. S. U. Beiers ausgestellt und auch verkauft.

U. Beier verfasste über viele der Objekte aus beiden Museen Artikel, die er zum Teil im *Black Orpheus*, im *Nigerian Magazine* und auch in *Odu* veröffentlichte. Das Antiquitätenmuseum war der Universität von Ibadan angegliedert (und später nach dem Wegzug der Beiers der Universität von Ile-Ife), die auch die Miete und das Gehalt für einen Hausmeister übernahm.

### 3.6.2.2 Das Museum als Zufluchtsort?

„Das Museum – wörtlich ein Gebäude, das den Musen und den von ihnen verkörperten Künsten gewidmet ist, ein Raum der Muße und der Inspiration – ist ein Refugium für Dinge und Menschen. Es bringt Men-

---

<sup>240</sup> Als es klar wurde, dass die Beiers 1966 nach Papua-Neuguinea ziehen würden, versuchten sie, die Sammlung dem Nationalmuseum in Lagos, sowie den Universitäten in Ibadan und Ile-Ife zu spenden, doch hatten diese nach Aussagen U. Beiers kein Interesse an den populären und modernen Arbeiten. Letztendlich liehen die Beiers die Werke für fünf Jahre dem *Naprstek Museum* in Prag, das bereits 1965 eine Ausstellung mit den Arbeiten aus den Oshogbo Workshops gezeigt hatte. Im Jahre 1972 wurde die Ausstellung *New African Art in Czechoslovakia* dort eröffnet. Unter der Leitung des Direktors Dr. Erich Herold wurde dieser Werkkorpus in Prag, Bratislava, Stockholm und Paris gezeigt. Mit dem Wechsel der Direktion im Prager Museum schien auch das Interesse an der Sammlung nachzulassen, so dass die Beiers diese zu Richard Wolford (n. a.) und Jean Kennedy (n. a.) in die USA schickten, die beide von 1961-1968 in Lagos gelebt hatten und selbst praktizierende Künstler waren. Sie gründeten im Jahre 1970 in Washington D.C. die Organisation und Institution *Mbari Art*, die sich auf Kunst aus Afrika, Asien, der Karibik und den USA spezialisierte und die später von ihrer Tochter Mimi Wolford (n. a.) übernommen wurde. Dort wurde die Sammlung an unterschiedlichen Orten in den USA gezeigt, bis sie schließlich 1979 nach Mainz geschickt wurde (s. 3.5.) und dann den Grundstock der Sammlung des Iwalewahaushaus bildete.

schen und Dinge in eine Beziehung, die anders ist als alles, was einem in der Welt draußen begegnet.“ (Kirshenblatt-Gimblett 2004, 188)

Die beiden Museen, die U. Beier in Oshogbo eröffnete (sowie das Museum, das später in Ile-Ife gegründet wurde; s. 3.8.2.1), belegen U. Beiers Wahrnehmung seines kulturellen Umfeldes. „Repräsentationen sind Konstruktionen von Wirklichkeit, in denen sich das Verhältnis von Subjekt und Objekt manifestiert.“ (Hoffmann 2014, 130) Trotz des Zufalls, der stets eine Rolle spielte (wen er traf, was er bekam, etc.), entschied letztendlich er, was ausgestellt wurde. Dies unterschied die Ausstellungen in diesen beiden Museen von denen in den Mbari Clubs, an deren Gestaltung auch noch andere Personen maßgeblich beteiligt waren (s. 3.3.2.3).

Museen sind heterogen und unterscheiden sich in ihrer Vielzahl von Funktionen und Inhalten, die sich im Laufe ihrer Geschichte immer wieder verändert und sowohl positive als auch negative Auseinandersetzungen hervorgerufen haben. Man kann kaum noch von einem Museumskanon sprechen, wenn man sich Kirshenblatt-Gimbletts (2000) Gebrauchsweisen für Museen vergegenwärtigt, die von Kulturkathedralen bis hin zu einem Ort des Trauerns reichen: „'Museums Frictions' incorporates the idea of the museum as a varied and often changing set of practices, processes, and interactions.“ (Karp et al. 2007, 2)<sup>241</sup> Die Idee von Museen als soziale Orte des Austausches und der Kommunikation – bereits Clifford

---

<sup>241</sup> Für eine Übersicht über unterschiedliche Museumstypen im europäischen Kontext, die Geschichte der Institution Museum und deren Begriffsbestimmung und Begriffsveränderungen siehe Blank und Debelts (2002), Baur (2010), te Heesen (2013). Einen Einblick in zeitgenössische und globale Museumspraxis mit unterschiedlichen Akteuren und Netzwerken geben Karp et al. (2007). Auseinandersetzungen mit postkolonialer Kritik am und im Museum findet man bei Kazeem et al. (2009).

(1997) hatte Museen als soziale und politische Kontaktzonen erkannt – erweitert ihre Funktion als öffentlich zugängliche Einrichtungen, denn das Museum ist laut ICOM (International Council of Museums)

„[...] eine dauerhafte Einrichtung, die keinen Gewinn erzielen will, öffentlich zugänglich ist und im Dienst der Gesellschaft und deren Entwicklung steht. Sie erwirbt, bewahrt, beforscht, präsentiert und vermittelt das materielle und immaterielle Erbe der Menschheit und deren Umwelt zum Zweck von Studien, der Bildung und des Genusses.“ (o. J.)

Museen sind Einrichtungen des kulturellen Lebens, die (zumindest in Teilen) öffentlich zugänglich sind und den Prozess des Bewahrens und des (aktiven) Vergessens, d. h. des ‚Nicht-Ausstellens‘ von Bildern, verwalten (vgl. dazu 2.3.1). Die Auswahl der Bilder und damit ihre (Be)wertung sind codiert. U. Beier stellte im Antiquitätenmuseum Bilder aus, die losgelöst waren von ihrer ursprünglichen sozialen Rolle (eine sehr westliche Idee von Museen; s. Baur 2010), da sie z. B. vor dem Eintritt in das Museum bereits verkauft waren:

„Detachment is more than a necessary evil. Fragmentation is vital to the production of the museum both as space of posting meaning and as a space of abstraction. They bring together specimens and artifacts never found in the same place at the same time and show relationships that cannot otherwise be seen.“ (Kirshenblatt-Gimblett 2000, 3)

Die Objekte, hier die Masken und Tonarbeiten, traten in neue Netzwerke ein (s. 2.3.2), verwiesen in ihrer Materialität gleichzeitig auf Abwesendes (Feldmann 2006) und auf Beziehungen außerhalb der Museumsräume (Kirshenblatt-Gimblett 2000). Zudem reproduzierten sie den codierten

Blick von U. Beier, dem Kurator der Räume, und sagten etwas über seine Wahrnehmung der Welt. Die dauerhafte Ausstellung der Exponate war somit eine „perspektivierende Darbietung“ (Deneke 1990, 76), die unter der Leitung U. Beiers ein ‚kulturelles Erbe‘ inszenierte:

„Exhibitions represent identity, either directly, through assertion, or indirectly, by implication. When cultural ‘others’ are implicated, exhibitions tell us who we are and, perhaps most significant, who we are not. Exhibitions are privileged arenas for presenting images of self and ‘others’“. (Karp 1991, 15)

Durch den Bedeutungswandel, den die Objekte durch die Loslösung von ihrer ursprünglichen sozialen Rolle erfuhren, wurden sie von Gebrauchsgegenständen oder persönlichen Erinnerungsstücken zu historischen Zeugnissen oder sogar zu Kunstwerken, sogenannten „Semiophoren“ (Pomian 1988), die in ihrer Materialität zwischen Vergangenheit und Gegenwart vermitteln, zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, dem Anwesenden und dem Abwesenden:

„Die Vergangenheit als das schlechthin Entzogene scheint in den Exponaten noch einmal auf, die aus den Kontexten herausgelöst sind und zu keinem Gebrauch mehr tauglich sind. Die ehemaligen Funktionsträger sind dabei zu Zeichenträgern geworden. Als Relikte verweisen sie auf eine anderweitig nicht mehr zu fassende Vergangenheit.“ (A. Assmann 2001, 24)

Das Antiquitätenmuseum schien nicht auf eine Vollständigkeit ausgerichtet zu sein<sup>242</sup>. Es zeigte Fragmente unterschiedlicher Gemeinschaften, die aus ihrer ursprünglichen Lebenswelt herausgeholt worden waren und deren Loslösung U. Beier durch ihre Eingliederung in das Museum noch unterstrich:

„Like the ruin, the ethnographic fragment is informed by a poetics of detachment. Detachment refers not only to the physical art of producing fragments but also to the detached attitude that makes that fragmentation and its appreciation possible.“ (Kirshenblatt-Gimblett 2000, 18)

Es schien als ob U. Beier versucht hätte, dem ‚verlorenen Körper‘ (Feldmann 2006), der auf Abwesendes verweist, einen neuen Wert zu geben, den der Inspiration, etwas was auch auf eine postkoloniale Zukunft ausgerichtet war (s. 3.2). Somit zeigte U. Beier eine vermeintliche Vergangenheit in Ausschnitten, je nachdem was er zur Verfügung hatte. Das Museum sollte eine gesellschaftliche Einrichtung des Erinnerns werden (vgl. dazu A. Assmann 2001), ein Ort, an dem sich nicht nur der Kunstschafter seiner kulturellen Praktiken bewusst werden sollte, sondern auch ein Ort, an dem diese Praktiken aufbewahrt und somit vor dem Vergessen bewahrt werden sollten: „Ins Museum gehen oder ein Museum errichten – das Begehren, die Orte des Erinnerns zu inszenieren, läßt diesen Unterschied verblassen.“ (Jeudy 1990, 112)

---

<sup>242</sup> Vgl. dazu Cliffords Ausführungen über das Museum als eine Illusion einer adäquaten Repräsentation (1988) und Kirshenblatt-Gimblett (2004), die Lücken in der Sammlung von Museen als mögliche Öffnungen für Neuzugänge sieht.

### **3.6.2.3 Kontaktpunkte**

Die Gründung von insgesamt drei Museen war U. Beier ein persönliches Bedürfnis, denn: „Die Errichtung eines Museums konkretisiert nicht nur den von einem Ideal des Aufbewahrens ausgehenden sozialen Konsens, sie praktiziert auch unterschiedliche Spielarten sozialen Austauschs.“ (Jeudy 1990, 128) U. Beiers Zusammenstellung von Objekten unterschiedlicher Herkunft lässt diese in Kontakt miteinander treten; sie können daher als Kontaktpunkte bezeichnet werden. Die unterschiedlichen Akteure, d. h. auch die Kontaktpunkte, treffen mit ihren Netzwerken aufeinander und kommunizieren miteinander. Durch die Institution Museum wird dieses Zusammentreffen vereinfacht, da die Kontexte der Bilder automatisch bei ihrer Eingliederung verändert werden (s. Deneke 1990, 72). U. Beier stellte somit eine Distanz zu den Bildern her, die es den Kunstschaffenden ermöglichte, diese nicht mehr als Zwang zu empfinden, sondern als Inspiration, auf die man sich beziehen konnte und sollte (s. 3.3.2.3). U. Beier (re)sozialisierte die in seinen Augen bereits verlorenen kulturellen Praktiken, indem er sie dem ‚modernen Künstler‘ als nicht mehr verbindliches ‚kulturelles Erbe‘ präsentierte. Gleichzeitig übernahm damit das Antiquitätenmuseum die Funktion einer Kontaktzone, in der unterschiedliche Akteure aufeinander trafen und in der Ansprüche und Aussagen sowie Sozialstrukturen vor Ort in Frage gestellt werden konnten wie z. B., dass der ‚moderne Künstler‘ eben nicht mehr mit seinen Arbeiten eine soziale Rolle erfüllen müsse. Die Kunstschaffenden konnten das Angebot des Museums annehmen und mit dessen

Hilfe eigene mentale und manifestierte Bilder schaffen<sup>243</sup>. Die beiden Museen zeigten U. Beiers Interesse an zwei Arten von Authentizität, an traditionellen Bildern und modernen Bildern. Er inszenierte sich als Entdecker (der modernen Bilder) und, wie auf dem Foto deutlich wird, als Bewahrer (der traditionellen Bilder), der beides in seiner Tätigkeit als Kunstpatron förderte. Die beiden Museen befanden sich in unmittelbarer Nähe des *Mbari Mbayo Club* und sollten eine Umgebung schaffen, in der der ‚moderne Künstler‘ frei von sozialen (und auch finanziellen) Zwängen arbeiten konnte.

Im Gegensatz zu ihrer Sammlung moderner Bilder, die zum Teil auch verkauft wurden (s. Kasfir 1992, 48), bewahrten die Beiers die traditionellen Bilder u. a. im Antiquitätenmuseum auf. Sie sollten ein ‚kulturelles Erbe‘ erneut sichtbar machen, denn „[...] das Konservieren erfüllt seinem Zweck erst mit der erfolgreichen Integration“ (Jeury 1990, 129). Das erforderte auch eine aktive Mitarbeit der Besucherinnen und Besucher.

Kurze Zeit nach dem Wegzug der Beiers konnte das Museum nicht mehr als Ort des von ihm begleiteten ‚Kulturkontaktes‘ genutzt werden, da die Kunstgegenstände überwiegend gestohlen oder verkauft worden waren (U. Beier o. J.c). Die Exponate, ihres ursprünglichen Nutzens beraubt, transformieren von ‚wertvollen‘ Kulturgütern zu einer potenziellen Geldquelle (vgl. dazu Appadurai 1986; Kopytoff 1986).

---

<sup>243</sup> U. Beier wollte mit dem Museum auch Schulgruppen erreichen (U. Beier o. J.c).

### 3.6.3 Fazit

Die Eröffnung des Antiquitätenmuseums scheint auf den ersten Blick verwunderlich, wenn man U. Beiers negative Bewertung ethnografischer Museen als Mausoleen berücksichtigt. Dennoch war es ihm ein Anliegen, dass Objekte, die ihrer ursprünglichen sozialen Rolle beraubt, oder – nach seiner Einschätzung – kurz davor waren in Vergessenheit zu geraten, einen Ort bekamen, in dem sie bewahrt wurden und eine weitere Bedeutung erhalten konnten. Durch die Ausstellung in einem Museum wurde eine Distanz zu diesen Objekten hergestellt, die den Kunstschaffenden helfen sollte, diese nicht als normative Vorgaben zu betrachten, sondern sie vielmehr als Quelle der Inspiration anzusehen. Das Antiquitätenmuseum war demnach nicht nur Ausdruck einer nostalgischen Sehnsucht nach Vergangenem, sondern auch ein Weg, eine neue künstlerische Freiheit zu leben, die vorher, so glaubte zumindest U. Beier, so nicht möglich war (s. 3.3.2.1). Das Antiquitätenmuseum war demnach eine „Provokation des Erinnerungsvermögens“ (Raphaël und Herberich-Marx 1990, 146), aber auch ein Ort der aktiven Inspiration für die Kunstschaffenden. U. Beier führte die Objekte damit indirekt wieder zur künstlerischen Praxis zurück. Dafür ist der Museumsraum ausschlaggebend, da dieser eine solche Zusammenstellung, eine solche Distanzierung und eine solche Fragmentierung überhaupt erst möglich macht.





Abb. 3.6.2



Abb. 3.6.3



Abb. 3.6.4



Abb. 3.6.5



Ikot Epene Applique (textile from a tomb)

Leopard from Ikot Epene. Metal Work on a Hausa Bed.

Chair from the house of Benin artist Ovia Idah.  
(he bought metal chairs at an auction from the oldest cinema in Lagos,  
then carved new wooden seats and back rests and painted them bright red.)

Abb. 3.6.6



I have been describing all these objects as if they came from a common source, using the same adjectives for all. Yet they come from all corners of Nigeria: there are embroideries from Kano; glass painting from Benin; carvings from Ibot-Ekpe; furniture from Oshogbo; paintings from Owerri and literature from Onitsha. And yet these diverse objects have something in common: they share a common spirit and a common style. They

This museum which is worth a pilgrimage to Oshogbo belongs to the Mbari Mbaye Club and is housed in the palace of the Asofo of Oshogbo.

Abb. 3.6.7





Benin Glass paintings: Yoruba dolls used by Alarínjo Masqueraders

Abb. 3.6.8

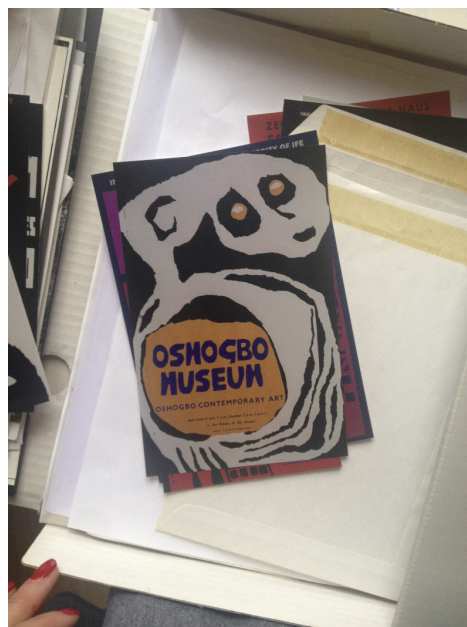


Abb. 3.6.9



Abb. 3.7.1

### **3.7 Das eigene Denkmal**

#### **3.7.1 Vor-Ikonografische Beschreibung**

Die Schwarz-Weiß Fotografie hat die Maße 23,5 x 17,5 cm; ihr Papier ist glänzend. Man blickt in einen dunklen Raum, in dem drei große Fotografien sowie eine Person zu sehen sind. Zwei Fotografien stehen vor der dominierenden Wand auf der linken Seite, die etwa zwei Drittel des Bildes einnimmt und links aus dem Bild herausläuft. Sie endet rechts in der Zimmerecke, die zum Teil von einer viereckigen Säule verdeckt ist. Die dritte Fotografie steht vor der kurzen Wand auf der rechten Seite. Alle drei Fotografien sind nicht direkt an die Wände gehängt, sondern scheinen auf Holzkisten vor der Wand montiert zu sein. Der Schattenwurf hinter den Bildern bestätigt diese Vermutung. Längs der dominierenden Wand hängt eine mit Seilen oder Draht befestigte Lichtschiene mit zwei runden Scheinwerfern, von denen jeder auf eins der beiden Fotos vor der langen Wand gerichtet ist. Das dritte Bild ist ebenfalls beleuchtet; man sieht jedoch die Lichtquelle nicht; sie ist von der Säule verdeckt. Diese drei Lampen sind die einzigen Lichtquellen. Trotz der relativen Dunkelheit scheint die Fotografin oder der Fotograf kein Blitzlicht benutzt zu haben. Da die Konturen der Person im Bild aber sehr scharf sind und generell keine Bewegungsunschärfe zu erkennen ist, muss diese relativ lange sehr still gestanden haben; evtl. wurde die Kamera auch mit einem Stativ stabilisiert. Die geraden senkrechten Linien, z. B. der Wände oder der Bildbegrenzung, sind nicht verzerrt; dies lässt auf die Verwendung eines Normalobjektivs, etwa in Brusthöhe der Fotografin oder des Fotografen, schließen. Der Raum hat einen unebenen Holzboden, der das darauffallende Licht ungleichmäßig reflektiert. Die Säule sowie die Decke sind heller als die Wände hinter den Foto-

grafien. Neben dem Foto vor der rechten Wand ist ein heller Türrahmen ohne Tür sichtbar, an dem sich noch die Türangeln befinden. Der obere Teil des Rahmens ist von etwas Dunklem verdeckt, vielleicht von einem Vorhang, um zu verhindern, dass zu viel Licht in den Raum fällt. Am Boden sieht man einen schmalen Lichtstreifen, der sich in den Raum hinein verengt und von dem Scheinwerfer, der auf die aufgestellte Fotografie scheint, überstrahlt wird.

Die Person, ein Mann, der sich zwischen den beiden Fotos auf der langen Wand befindet, hat beide Hände hinter seinem Rücken versteckt. Er ist dunkel gekleidet. Das Foto lässt keine weiteren Details der Kleidung erkennen. Das Schwarz seiner Kleidung ist genauso dunkel wie die Schatten der Bilder. Umso deutlicher sieht man Kopf und Hals des Mannes. Seine Haut und seine Haare sind hell. Er trägt eine Brille, deren Schatten auf seinen Wangen zu sehen ist; auch sein Kopf wirft einen Schatten auf Hals und Schultern. Er blickt ernst in die Kamera; seine Mundwinkel zeigen nach unten. Ein dunkler Schatten auf dem Kinn lässt vermuten, dass er einen Bart trägt. Seine linke Schulter wird zum Teil von dem Foto verdeckt, das links vor der langen Wand steht.

Die drei Fotografien sind so groß, dass sie die Person um fast ein Drittel überragen. Es handelt sich um Porträts von zwei jungen Mädchen und einer Frau. Das linke Foto auf der langen Wand zeigt ein Mädchen in der Mitte des Bildes. Die Reflektion auf seiner Stirn lässt auf eine Lichtquelle in Höhe der Kamera schließen. Seine Augen befinden sich unterhalb der Bildmitte. Es hat ein gemustertes Tuch um seinen Kopf gewickelt und trägt ein helles, lose sitzendes Oberteil, das oberhalb ihrer Brust von einem Tuch umwickelt ist. Hals und rechtes Schlüsselbein sind sichtbar. Sein Haaransatz ist unter dem Tuch zu sehen; die Haare scheinen an der Kopfhaut geflochten zu sein. Das Mädchen trägt lange Ohrringe; seine Wangen weisen kleine senkrechte Male auf. Die Augen

blicken den Betrachter bzw. die Fotografin oder den Fotografen direkt an. Das Foto besitzt eine große Tiefenschärfe; offenbar konnte mit relativ geschlossener Blende gearbeitet werden. Der Hintergrund ist zu dunkel, um weitere Einzelheiten zu erkennen. Der Betrachter wird also durch nichts abgelenkt und blickt direkt auf die fotografierte Person.

Das rechte Bild auf der langen Wand zeigt ebenfalls ein junges Mädchen, das die Haare an der Kopfhaut geflochten hat. Es steht vor einem überwiegend hellen Hintergrund, der nur auf der linken Seite zum Teil tiefschwarz ist. Dieser Bereich endet kurz vor dem Gesicht des Mädchens, dessen linke Schulter etwas weiter nach vorn gerichtet ist als die rechte. Sein Gesicht im Halbprofil ist auf die Kamera gerichtet. Das Mädchen zieht ihre Augenbrauen zusammen; ihr Mund ist leicht geöffnet. Das verleiht ihm einen leicht verärgerten Gesichtsausdruck. Das Mädchen hat einen gestreiften Stoff um die Brust gewickelt; seine Schultern sind unbedeckt. Sein linker Arm ist nur bis zu den Ellenbogen sichtbar, der rechte ist nicht zu sehen. Der Kopf wirft einen Schatten auf die rechte Hälfte des Halses. Das lässt darauf schließen, dass das Licht in der Fotografie, künstlich oder natürlich, von links oben kommt.

Das Foto vor der rechten Wand zeigt eine erwachsene Frau. Über ihrem Kopf sieht man die Reflektion des Scheinwerfers, der einige Informationen auf dem Bild überstrahlt, doch ist ihr Gesicht – im oberen Drittel des Bildes – deutlich zu sehen. Ihre Augen sind nach links oben gerichtet; ihr Mund ist leicht geöffnet. Der Haaransatz ist mit Perlen verziert; sie trägt helle Ohrringe. Ihre Arme sind weit geöffnet, aber vom Bildrand unmittelbar neben den Schultern beschnitten. Auffällig sind die zahlreichen langen Perlenketten um ihren Hals. Die Perlen sind unterschiedlich geformt und ähnlich getönt wie die Perlen des Kopfschmucks und der Ohrringe. Um ihre Brust befindet sich ein dunkler Stoff; ihre Schultern sind nicht bedeckt. Blick und Haltung der Frau



scheinen von der Gegenwart der Fotografin oder des Fotografen völlig unbeeinflusst zu sein. Der Hintergrund ist offenbar bemalt; man erkennt unterschiedliche Muster.

Der Raum und die Perspektive, die die Fotografin oder der Fotograf für das Bild gewählt haben, scheinen primär die Fotos der drei Frauen herauszustellen. Insgesamt ist das Bild, trotz der geringen Anzahl von Scheinwerfern sehr gut ausgeleuchtet.

### **3.7.2 Ikonografische Analyse und ikonologische Interpretation**

#### **3.7.2.1 Das Iwalewahauss<sup>244</sup>**

„The IWALEWA-Haus was a small world the Beiers created. It was like an inner exile – maybe the only way for Ulli Beier to tolerably endure staying in Germany, his former home that had inflicted him so much pain on him.“ (Mutumba 2012, 136-137)

Die Schwarz-Weiß Fotografie stammt aus dem Beier-Archiv; auf einem Aufkleber auf der Rückseite steht: „OMOLUABI“ und darunter „The Face of the Gods“ Photo Exhibition by Ulli Beier“ (Abb. 3.7.2). Das Bild zeigt Ulli Beier in dieser Ausstellung und wurde in Ogundeles gleichnamiger (Auto)Biografie (2003) abgedruckt; der Aufkleber könnte ein Hinweis darauf sein, dass dieses Bild für die Publikation ausgewählt worden ist.

Der Ausstellungsraum, der auf der Fotografie zu sehen ist, befand sich im früheren Iwalewahauss in Bayreuth (Abb. 3.7.3)<sup>245</sup>, welches U. und G.

---

<sup>244</sup> Ich verwende die jetzige vorgegebene Schreibweise, die als Eigenname nicht dekliniert wird. Im Laufe der Jahre gab es unterschiedliche Arten den Namen zu schreiben; diese werde ich in Zitaten nicht verändern.

<sup>245</sup> 2014 zog das Iwalewahauss in die Wölfelstrasse 2 in Bayreuth.

Beier am 27. November 1981 mit einem Konzert von Muraina Oyelami und T. Beier in der alten Münze des Markgrafen Alexander und an der Universität Bayreuth eröffnet hatten (Abb. 3.7.4, 3.7.5)<sup>246</sup>. Der Raum lag im Erdgeschoss links neben dem Eingang.

Die Fotografie stammt aus dem Jahre 1995 und zeigt drei von neun großen Abzügen für die Ausstellung *Das Gesicht der Götter, die letzte Generation von Yoruba Priestern*, die für die internationale Kunstaussstellung Erfurter Configura 2<sup>247</sup> hergestellt worden waren. U. Beier repräsentierte hier das Land Nigeria.

„Die Objekte sind so groß und sperrig, dass sie kaum aufzuheben sind. Sie müssen leider zerstört werden. Deshalb hat das IWALEWA-Haus sie noch einmal hier präsentiert, bevor sie endgültig vernichtet werden müssen.“ (U. Beier 1995a, o. S.)

In einem Übersichtskatalog (Iwalewahauss 1996), der die Aktivitäten des Iwalewahauss von 1981 bis 1996 auflistet, ist diese Ausstellung nicht aufgeführt. Lediglich der dazu erschienene Katalog im Jahre 1995 und die vorliegende Fotografie belegen, dass sie tatsächlich stattgefunden hat. Bereits im Februar 1982 hatte U. Beier diese Ausstellung im Iwalewahauss gezeigt (U. Beier 1982d), und zwar zusammen mit den Ausstellungen *Kunst aus Oshogbo/Nigeria*, die bereits vorher in Mainz und Berlin zu

---

<sup>246</sup> In den 1970er Jahren übernahm die Verwaltung der Bayreuther Universität das Gebäude, bevor es am 27. November 1981 als Iwalewahauss eröffnet wurde (Horsch-Albert 2001). Zur Geschichte der Münz- und Geldgeschichte in Bayreuth siehe Schön (2008).

<sup>247</sup> Siehe Berliner Zeitung. <http://www.berliner-zeitung.de/in-erfurt-begann-die-kunstaussstellung--configura-2--konkurrenz-fuer-die-documenta--17180196>

sehen war (s. 3.5), und *Neue Kunst aus Indien* (U. Beier 1981b) sowie Grafiken des Schriftstellers und Grafikers Christoph Meckel<sup>248</sup>.

Die Familie Beier hielt sich das erste Mal von 1980 bis 1984 und dann noch einmal 1989 bis 1997 in Bayreuth auf. Die Veranstaltungen des Iwalewahauses, die im Haus selbst, aber auch in der Stadt und auch außerhalb Bayreuths stattfanden, wie Ausstellungen, Konzerte, Tanzveranstaltungen, Lesungen, Seminare, Kochkurse und Modenschauen, sind akribisch in den hauseigenen Publikationen sowie in einer Übersicht bis zum Jahre 1996 aufgelistet worden<sup>249</sup>. Alle diese Veranstaltungen spiegeln U. Beiers Idee wider, das Iwalewahauses als ein „organic whole“ (U. Beier in Obafemi 1993, 30) zu sehen. Damit war das Iwalewahauses gewissermaßen eine Weiterführung der Mbari Clubs in Ibadan und Oshogbo. Die Veranstaltungen waren der Versuch, das Haus als eine Kontaktzone lebendig zu halten: „Das sieht man ja auch, wenn man eine Ausstellung in einer Stadt von 70000 [Einwohnern; Anmerkung der Autorin] sechs Monate stehen lässt, dann ist das Haus tot. Es muss fast jeden Monat etwas Neues daher, sonst kommt keiner mehr hin.“ (Riesz im Interview mit U. Beier 2002, 8) Im ersten Jahr seines Bestehens verzeichnete das Iwalewahauses etwa 4000 Besucher. In den darauffolgenden Jahren wurden in den Jahresübersichten dazu keine weiteren Angaben mehr gemacht (U. Beier 1982c; Mutumba 2012).

---

<sup>248</sup> Christop Meckel (\*1935) ist deutscher Schriftsteller und Grafiker; er reiste 1964 nach Nigeria und war 1966 zu dem *Festival mondial des arts nègres* in Dakar, Senegal, eingeladen. Seine Erfahrungen in Oshogbo mit U. Beier verarbeitete er in seinem Roman *Dunkler Weltteil: Erinnerung an afrikanische Zeit* (Meckel 2013).

<sup>249</sup> Es befinden sich mehrere Ringbücher im Archiv der Beiers, in denen Zeitungsartikel, Flyer und Fotografien der Veranstaltungen eingeklebt sind.

### 3.7.2.2 Das Museum als Kontaktzone

In der Publikation *IWALEWA: THE FIRST YEAR* formulierte Beier seine Idee des Hauses folgendermaßen:

„We are not in search of the “pure”, the “unspoiled” African culture, which is being fostered in some ethnological museum. IWALEWA presents the Africa of today, through its arts and music. Here we want to show how African art has developed through interchanges with – as well as in opposition to – European art forms and artists. More than political manifestos the arts of Africa reveal the African fight for independence, the reevaluation of tradition, the conflict with European ideas and the search for identity.“ (U. Beier 1982c, 4)

Das Iwalewahaush war und ist Teil der Universität Bayreuth. Die Ausstellung seiner Sammlung aus Nigeria, die U. Beier während seiner Gastprofessur bereits 1979 in Berlin und 1980 in Mainz gezeigt hatte (s. 3.5), ging im Juli 1980 nach Bayreuth und wurde im Stenohaus und in der HypoBank ausgestellt. Der damalige Präsident der Universität Bayreuth Prof. Dr. K. D. Wolff<sup>250</sup> bot U. Beier an, die Sammlung zu kaufen und ihn als Direktor und Kurator eines Museums mit dem Schwerpunkt Afrika einzustellen. Dieses Angebot lehnte U. Beier zunächst ab:

„I rejected the initial proposal of a museum outright. [...] It’s too dead. But when they agreed that Iwalewahaush should not only be a museum

---

<sup>250</sup> Prof. Dr. Klaus Dieter Wolff (1935-2007), Fachrichtung Rechtswissenschaft, wurde 1973 zum Gründungspräsidenten der Universität Bayreuth ernannt und blieb insgesamt 18 Jahre im Amt. Er ist einer der vielen Personen, die U. Beier in seinem Tun unterstützten und ist somit Teil der Gründungsgeschichte des Iwalewahaush. Es ist durchaus interessant, wie viele Einzelpersonen eine Art Mitverantwortung für die Eröffnung des Iwalewahaush übernommen haben. Siehe u. a. Riesz im Interview mit U. Beier (2002).

of contemporary art from Africa and other non-Western countries, that it would also be an art gallery with constantly changing exhibitions, that we could have artists-in-residence, that we could make African food, then I felt I had to take the job because it gave me the opportunity to combine all my past experiences from Nigeria, India, Papua New Guinea, and Australia into one organic whole.“ (U. Beier in Obafemi 1993, 30)

In Bayreuth wollte U. Beier weder bewahren oder an etwas scheinbar Vergangenes erinnern, noch eine Distanz zu den traditionellen Bildern schaffen, die im Kontakt mit den Betrachtern eine neue Rolle einnahmen (s. 3.6), sondern er wollte ein modernes und in seinen Augen authentisches Bild Afrikas und anderer nicht-westlichen Länder vermitteln:

„In Nigeria, Papua New Guinea and Australia, Ulli has always sought out those whom the invasion of Western civilization had pushed to the low fringes of their own societies. His search was not so much for the “authentic“ for its own sake as some critics mistakenly or mischievously thought, but for that which is vital and continuous from the pre-colonial past through the colonial period itself, to the present.“ (Ogundele 2003, 221)

U. Beier wollte die – aus eurozentrischer Sicht – Peripherie, also die *Kunst Afrikas und der Dritten Welt*<sup>251</sup>, ins Zentrum bringen (Riesz im Interview mit U. Beier 2002). Dies war eine Positionierung oder auch Kanonisierung gegen die etablierten Narrationen des Westens, die traditionale Bilder in vielen ethnografischen Museen als einzig authentisch

---

<sup>251</sup> Das Iwalewahaushaus hatte zeitweise den Untertitel *Zentrum für Moderne Kunst Afrikas und der Dritten Welt*. Allerdings ist nicht klar, wie lange und wann dieser Zusatz verwendet wurde. So erscheint dieser Untertitel auch mehrfach in Publikationen aus U. Beiers zweiter Amtszeit (Iwalewahaushaus 1993, 1994).

betrachteten und vermarkteten: „He had for long decried museums as mausoleums and, even though this one was not to be a museum of antiquities (of which there were far too many in Germany, all full of stolen object), he did not like the idea.“ (Ogundele 2003, 214)

Ein Weg, dies zu vermeiden und einen vermeintlich dauerhaften und gleichberechtigten Austausch verschiedener Akteure zu fördern, ganz im Sinne einer Kontaktzone, war ein reichhaltiges Programm mit unterschiedlichen Veranstaltungen, auf denen Personen, Ideen und Konzepte aufeinander treffen konnten. Aufbauend auf der *Mbari* Idee, die den schöpferischen Akt in den Mittelpunkt stellte und nicht das Endprodukt, ging es U. Beier um den kreativen Prozess ganz unterschiedlicher Akteure<sup>252</sup>. Diesen Prozess steuerte er allerdings nahezu in Eigenregie:

„[...] it's the process of creation that is important, not the finished object. [...] It is his function to constantly renew the creative process, to rethink the culture. To adapt, to modify, to transform. And so in this ever-changing world African cultures must also transform themselves constantly by interacting with the other cultures of the world. This interaction takes place here at IWALEWA-Haus and that we make such interactions possible is our major contribution.“ (U. Beier in Obafemi 1993, 33)

---

<sup>252</sup> In einem Ordner des Archivs mit der Aufschrift *Mbari – A personal Experience* beschreibt U. Beier seinen ersten Kontakt mit einem *Mbari* Haus im Jahre 1954: „There was a wonderful mixture of ancient and modern ideas. What struck me immediately was the fact that here people made a giant effort of creating mud structures and figures, that obviously could not last very long.“ (U. Beier 2003a, o. S.) Das Vergängliche ist hier Teil der Funktion; der kreative Akt war ihm wichtiger als das fertige Produkt. Der allmähliche Verfall sollte auch garantieren, dass die Gemeinschaft kontinuierlich über Jahre hinweg an dem Haus weiterarbeitete. Die Idee der vergänglichen Kunst faszinierte U. Beier und inspirierte nicht nur die Kulturzentren, die er im Laufe seines Lebens eröffnete, sondern eine Ausstellung im Jahre 1994 im Iwalewahaus mit dem Titel *Vergängliche Kunst* (U. Beier 1994c).

Das Wort *Iwalewa* beschreibt ein philosophisches Konzept; es kann etwa mit ‚Charakter begründet Schönheit‘ übersetzt werden, wobei Schönheit hier nicht nur die rein physische Erscheinung meint, sondern das innere Wesen einer jeden Kreatur (Abiodun 2001b, 2014; Lawall 2005): „Each creation, be it divinity, person or thing, possesses its own beauty as a necessary consequence of *ìwà*.“ (Abiodun 1983, 15)<sup>253</sup> Für U. Beier stand *Iwalewa* zudem für die Komplexität des außereuropäischen Denkens:

„It will remind us that the purpose of this institution is not to present the “exotic” arts of the Third World to the Western World. It will teach us to respect the idiosyncrasies of other cultures, will encourage us to penetrate more deeply into the meanings of other peoples’ images. Hopefully we will learn to respond not merely to the superficial, formal ‘beauty’ of art objects, but to their true identity, their IWA.“ (Beier 1982c, 37)

Dass eine Institution wie das *Iwalewahaus* in Bayreuth, einer Kleinstadt in Oberfranken, die besonders für ihre jährlich stattfindenden Wagner-

---

<sup>253</sup> Es geht dabei auch um die Akzeptanz der eigenen Existenz, die zwar nicht immer befriedigend ist, die aber in ihrer individuellen Art und Weise die Schönheit ausmacht. Dieser Individualismus ist auch bei den *Orisha* der Yoruba und den Menschen zu finden. Dabei wird jeder in seiner Art und Weise respektiert und „[...] admired by virtue of their relationship with their creator, the cause of their existence, [...]“ (Abiodun 1983, 15). Auch in der bildenden Kunst ist das *iwa* entscheidend und spiegelt den Schöpfungsprozess von *Obatala*, der Schöpfergottheit, wider: „[...] aesthetics in everyday life among the Yoruba has to start again from *ìwà*. The concept of *ìwàlewà* goes beyond artistic things. It goes to the very core of a person’s identity, of his *being*, his character, his behaviour.“ (Abiodun 2001b, 191) Die Künstlerin und der Künstler stehen für die Vernetzung der Menschen mit den Göttern und dem Metaphysischen. „The fact that much of Yoruba art functions in a religious context has stabilized these conventions, imposing some limitation on the extent of change within the canon, but still allowing for creativity, innovation and the incorporation of new elements in time and place.“ (Lawall 2005, 167)

festspiele bekannt ist, gegründet wurde, war u. a. dem 1975 an der Universität etablierten Afrikaschwerpunkt zu verdanken sowie U. Beiers persönlichen Kontakten: „In this context the establishment of an African cultural centre and museum of contemporary art by artists of African descent connected with the University of Bayreuth was a good means to promote the university [...].“ (Mutumba 2012, 109) In dieser Zeit war das Iwalewahaushaus die einzige Institution in Europa, deren Schwerpunkt ganz klar auf der modernen Kunst Afrikas lag. Damit nahm es eine Vorreiterrolle ein, die bereits auf Trends in den späten 1980er Jahren verwies, wie z. B. die Ausstellung im Centre Georges Pompidou in Paris *Les Magiciens de la Terre* im Jahre 1989 zeigte (Mutumba 2012).

Mit und in diesem Haus wollte U. Beier alle seine Erfahrungen einbringen und miteinander verknüpfen. Das Iwalewahaushaus sollte trotz der Angliederung an die Universität kein rein akademisches Forschungszentrum werden, sondern vielmehr ein Ort der Zusammenkunft verschiedener Akteure und ein Ort, in dem ausgestellt werden konnte. Schließlich sollte es auch den Künstlerinnen und Künstlern, die er bereits seit vielen Jahren kannte, als potenzielles Sprungbrett dienen (Mutumba 2012). U. Beiers anti-akademische Einstellung zeigte sich auch in seiner Einschätzung des Publikums in Bayreuth:

„Ich habe sehr bald gemerkt, dass das Iwalewa-Haus viel besser in dieser Kleinstadt gelegen war [...]. Es gab ja phantastische Leute, die zu uns kamen, ganz einfache Menschen, also von dem akademischen Standpunkt aus einfach, die hatten keine Scheuklappen, die man ja in dieser Art von Welt kriegt, genauso wie zum Beispiel, kann man sagen die erste Gruppe vom Oshogbo Künstlern eben deswegen so unerhört spontan kreativ waren, weil die von Kunstgeschichte nichts wussten,



die hatten keine Vorbilder, überhaupt keine, es konnte also nur aus sich selbst kommen.“ (Riesz im Interview mit U. Beier 2002, 20-21)

U. Beiers persönliches Interesse, seine Freundschaften mit den Künstlerinnen und Künstlern und selbstverständlich auch seine Frau beeinflussten die Auswahl dessen, was ausgestellt wurde (das hatte meist einen monografischen oder geografischen Schwerpunkt) und wer in den Genuss von Künstlerresidenzen kam. Viele der Kunstschaffenden, die in den ersten Jahren eingeladen wurden, waren enge Freunde der Familie und überwiegend männlich<sup>254</sup>. Die Residenzen gaben den Künstlerinnen und Künstlern die Gelegenheit, frei von finanziellen und sozialen Zwängen zu arbeiten, zumal U. Beier erneut Arbeiten für die hauseigene Sammlung ankaufte:

„Artists in Residence war für mich von Anfang an ein ganz wichtiger Punkt, denn ohne die lebendige Präsenz von Menschen und von Künstlern und Musikern usw. wäre das Haus irgendwie tot, für mich jedenfalls, denn es wäre einfach wie ein Museum oder eine Galerie [...]“ (Riesz im Interview mit U. Beier 2002, 139)

Inbesondere für G. Beier war das Iwalewaha Haus ein Ort, an dem sie ihr Leben auf eine ähnliche Art wie in Nigeria weiterführen konnte<sup>255</sup>:

---

<sup>254</sup> Oyelami kam 1981 und 1982 (ebenso in 1992 und 1995); Ogundele in 1983 und 1992; der Perkussionist Ademola Onibonokuta in 1983 ebenso wie der sudanesischer Künstler Ibrahim El Salahi, der bereits 1961 im *Mbari Artists and Writers Club* in Ibadan ausgestellt hatte (Iwalewaha Haus 1996; Mutumba 2012).

<sup>255</sup> „The lively African Studies program of the University of Bayreuth, Germany, meant that we were reunited with many Nigerian friends. They came to Iwalewa Haus, the University’s centre for contemporary African art, literature, as artists in residence or to give lectures.“ (G. Beier 2005, 5)

„Für Georgina war es eine große Umstellung natürlich, das ist ganz klar, vor allem auch sprachlich usw. aber was es Georgina eigentlich sehr leicht gemacht hat, ist die Tatsache, dass wir immer afrikanische Gäste hatten. Und so war sie alleine schon aus dem Grund eigentlich von Anfang an eigentlich schon immer zu Hause und hatte diese Ansprechpartner und vor allen Dingen waren das manchmal auch Gäste zu denen sie schon eine sehr alte Beziehung hatte, und es war sozusagen eine Fortsetzung von Sachen, das war es auch für mich.“ (Rieszim Interview mit U. Beier 2002, 30)

Das Iwalewahaus war ein Ort der Beziehungen und Interaktionen, eine Kontaktzone, die jedoch maßgeblich von den Beiers bestimmt wurde.

### **3.7.2.3 Die Verwirklichung der Kontaktzone**

Ein Museum wurde erstmals von Pratt (1991) und aufbauend darauf von Clifford (1997) als Kontaktzone bezeichnet. Museen werden als Orte angesehen, an denen verschiedene Ansprüche und Aussagen formuliert, bewertet, in Frage gestellt und diskutiert werden können (Schorch 2013), dies geschieht jedoch meistens innerhalb asymmetrischer Machtverhältnisse: „These highly selective, reciprocal but unequal exchanges create a two-way dialogue that both defines the colonial Other and redefines the metropole.“ (Boast 2011, 57)

Aufbauend auf der Idee der Netzwerke (s. 2.3.2) wird auch das Museum als Produzent und Produkt verschiedener Netzwerke betrachtet, welche durch unterschiedliche Übersetzungsarbeiten miteinander in Kontakt treten können und nach der Idee der Kontaktzone auch sollen. Dabei spielen sowohl Personen, als auch Objekte eine Rolle (Feldmann 2006), die in einem Museum aufeinander treffen und miteinander kommunizie-

ren: „Cultural action, the making and remaking of identities, takes place in the contact zones, along the policed and transgressed intercultural frontiers of nations, peoples, locales.“ (Clifford 1997, 7) Clifford erweiterte die Idee der Kontaktzone, die sich entlang der Grenzzonen bewegt, in denen geografisch und historisch getrennte Gemeinschaften aufeinander treffen, um die sozialen Trennungen auch innerhalb einer Gemeinschaft, die im Falle eines Museums eine große Rolle bei der Kommunikation spielen können:

„Centers become borders crossed by objects and makers. Such crossings are never “free“ and indeed are routinely blocked by budgets and curatorial control, by restrictive definitions of art and culture, by community hostility and miscomprehension.“ (Clifford 1997, 204)

Die unterschiedlichen Akteure, die aufeinander treffen, gehören nach Clifford zum Alltag eines Museumsbetriebs und müssen durch Übersetzungen vermittelt werden. Clifford (l. c.) betont in diesem Zusammenhang die Bedeutung von Konflikten, Verhandlungen und kritischen Auseinandersetzungen mit unterschiedlichen Akteuren, die ein Museum demokratisieren sollen. Dies ist ein idealistischer Gedanke, den Boast (2011) trotz der guten Intentionen anzweifelt, denn so sehr ein gleichberechtigter Dialog angestrebt werden sollte, so ist doch seine Ausführung oftmals unmöglich: „The center constantly generalizes, constantly summarizes, constantly standardizes.“ (Boast 2011, 65)

Im Iwalewahauss schien ein Dialog auf den ersten Blick möglich zu sein. Künstlerinnen und Künstler gingen ein und aus und hatten stets engem Kontakt mit U. und G. Beier. Die Universität verband künstlerische und akademische Praxis und öffnete somit, zumindest theoretisch, einem in-

terdisziplinären und internationalen Diskurs Tür und Tor. Nach außen war das Iwalewahaushaus ein Ort der Zusammenführung unter der (positiven) Annahme des gegenseitigen Interesses:

„Immer mehr Menschen in Europa wollen mit dem Bekehren von andern nichts mehr zu tun haben, sei es nun eine Bekehrung religiöser, politischer oder wirtschaftlicher Art. [...] sie wollen sich lieber gegenseitig vortanzen, wollen zusammen Musik machen, wollen sich einfach kennen lernen.“ (U. Beier 1982e, 4)

Das Iwalewahaushaus war in der Theorie als Gegenentwurf zu den ethnografischen Museen in Deutschland gedacht, die in U. Beiers Augen lediglich bewahrten, spiegelte aber primär U. Beiers ganz persönlichen Blick auf nicht-westliche Kulturen (mit dem Schwerpunkt Nigeria) wider. Seine Selbstinszenierung als Außenseiter, als Kenner der Künstlerinnen und Künstler ließen keinen demokratischen Dialog zu. Auch wenn man dabei nicht die *agency* der Künstlerinnen und Künstler vergessen darf, die unter den genannten Umständen ihr eigenen Agenden verfolgten (z. B. eine Einladung ins Iwalewahaushaus, Vermarktung der eigenen Arbeiten und sicherlich auch das Zusammentreffen alter Freunde), so war es doch U. Beier, der in enger Abstimmung mit G. Beier entschied, wen er einlud, welche Seminare er anbot und welche Ausstellungen er zeigte. „Thus, always, is the contact zone an asymmetric space where the periphery comes to win some small, momentary, and strategic advantage, but where the center ultimately gains.“ (Boast 2011, 66) Dieses autokratische Verhalten zeigte er auch während seines zweiten Aufenthaltes in Bayreuth ab 1989.

Das Iwalewahaushaus war zur selben Zeit auch das Privathaus der Beiers und somit ein Heimatentwurf in der Fremde (s. 4.). Öffentliches Umfeld und die privaten Räume waren miteinander verflochten und verbanden U. Beier noch enger und noch emotionaler mit dem Iwalewahaushaus. Solche Überschneidungen werden auch in U. Beiers Musikprogramm deutlich, mit dem er seinen Sohn T. Beier förderte und das er nach dessen Ausbildungsstand ausrichtete (U. Beier 1982c, 1983; Iwalewahaushaus 1996).

„In “the success of Tunji,” Ulli has said, “I see a kind of fulfilment of my own life’s work.” This is true. Equally true is that all his activities from the beginning right up to and including those in IWALEWA-Haus, are also fulfilments and extensions of his own *iwa* and *ewa*.“ (Ogundele 2003, 224)

U. Beier war der Meinung, dass Musik verbindet (Ogundele et al. 2001): „Music on the other hand is a social art form. It’s a joint effort of several people. Therefor it allows you all kinds of possibilities for intercultural experimentation.“ (U. Beier zitiert in Ogundele 2003, 220) Das von ihm organisierte Abschiedskonzert am 28. Juni 1984 (die Familie verließ Deutschland für fünf Jahre) im Markgräflichen Opernhaus der Stadt Bayreuth (Abb. 3.7.6.)<sup>256</sup> trug den Titel *Klassische Trommelmusik aus Afrika und Indien* und sollte U. Beiers These belegen, dass ‚multikulturelle Musik‘ sinnvoll sei (U. Beier 1995b). Hier vertrat er die Ansicht, dass es „reine Kulturen“ (U. Beier 1995b, 19) nie gegeben habe und dass besonders der offene Austausch stimulierend für eigene Produktionen sein

---

<sup>256</sup> Mit dem Bau des barocken Opernhaus wurde 1744 begonnen; es wurde innerhalb von nur vier Jahren fertiggestellt. Siehe Markgräfliches Opernhaus. [http://www.schloesser.bayern.de/deutsch/schloss/objekte/bay\\_oper.htm](http://www.schloesser.bayern.de/deutsch/schloss/objekte/bay_oper.htm)

könne. Mit dem Konzert in der Oper versuchte er auch, den Kanon einer europäischen Hochkultur zu hinterfragen:

„Und da habe ich gesagt, wenn man das jetzt einmal im Opernhaus macht, dann hören die Leute anders zu, weil sie gewohnt sind da hinzugehen und Musik zuzuhören und dann werden sie merken, wenn sie richtig zuhören, dass afrikanische Musik genauso kompliziert ist wie Beethoven auf andere Weise kompliziert, aber ist genauso kompliziert und das ist auch vor allen Dingen, wächst man ja mit der Ansicht auf, klassische Musik ist bei Definition europäische Musik, alles andere ist Volksmusik [sic].“ (Riesz im Interview mit U. Beier 2002, 38)

Nachdem die Beiers 1989 wieder nach Bayreuth gezogen waren, organisierte U. Beier, ausgehend von dieser Erfahrung, im Rahmen der Konzertreihe *Grenzüberschreitungen* (Beier 1992c; Wrenger 1996) weitere Konzerte im Opernhaus. U. Beier hatte eine Vorliebe für klassische Musik<sup>257</sup>, die er unter anderem hörte, wenn er Ausstellungen kuratierte, eine Aufgabe, die ihm allein vorbehalten war. Als Direktor des Hauses konnte er nahezu eigenmächtig das Programm ausarbeiten und Ausstellungen konzipieren (Mutumba 2012). U. Beier begab sich bei solchen Gelegenheiten mehrere Tage in den Ausstellungsraum und sinnierte u. a. über die Hängung der Bilder<sup>258</sup>. Dies war offenbar ein emotionaler und sinnlicher Prozess, bei dem er sein ‚intuitives‘ Verstehen der Bilder regelrecht zelebrierte und deren Wirkmacht auf sich bestätigte.

---

<sup>257</sup> „When I first came to Nigeria in 1950 I experienced the reverse situation. Discovering the excitement of Yoruba drumming did not make me abandon my interest in classical European music. On the contrary: the more I understood about Yoruba music, the more I began to understand about my own musical tradition.“ (U. Beier in Abiodun 2001c, 247)

<sup>258</sup> Wolfgang Bender, Interview im VW-Forschungsprojekt. Aufnahme. Bayreuth, 18. April 2016 (66:40min. ff).

Das Ausstellungsprogramm war vielseitig (anfangs lag der Schwerpunkt auf den Künstlern aus Oshogbo, s. Abiodun 1996) und wechselte oft. Allein im ersten Jahr wurden elf Ausstellungen, neun Konzerte, drei Workshops, sechs Poesielesungen, vier Gastvorträge, eine Vortragsreihe, drei Universitätskurse, zehn Filmvorführungen, eine Modenschau im Iwalewahaushaus und drei Vorträge der Deutsch-Französischen Assoziation, fünf Seminare und zwei Bazare an der Universität Bayreuth organisiert und realisiert (U. Beier 1982c)<sup>259</sup>:

„Another remarkable feature of the Iwalewa Haus is its ever-changing exhibitions. Like the Mbari Houses of the Igbo People of eastern Nigerian, Iwalewa Haus exhibitions are never permanent installations. [...] They celebrate the life, and not the death, of art.“ (Abiodun 1996, 4)

Zu den meisten Ausstellungen gab es eine Publikation, die im Haus hergestellt wurde und die sich mehr mit der Künstlerin oder dem Künstler als Person auseinandersetzte als mit den Bildern selbst (Mutumba 2012). Auch hier wurde der persönliche Kontakt betont und damit auch U. Beiers Alleinstellungsmerkmal als derjenige, der die Künstlerinnen und Künstler so gut und über so viele Jahre kannte. Auch wenn U. Beier sein kulturelles Programm auf ein gemischtes Publikum ausrichtete – dazu gehörte u. a. die Zusammenarbeit mit der türkischen Gemeinde in Bayreuth (Abb. 3.7.7) – und versuchte, die Bayreuther Bevölkerung in das kulturelle Programm des Iwalewahaushaus einzubinden, war die Familie eher isoliert und lebte in ihrer eigenen Welt. Obwohl die Beiers viele Freunde und Bewunderer hatten, schien es, als ob sie nicht unbedingt am Bayreuther Alltagsleben teilhaben wollten. So gingen die Kinder nicht in

---

<sup>259</sup> In 15 Jahren wurden 250 Ausstellungen realisiert (s. Abiodun 1996, 4).

eine öffentliche Schule, sondern erhielten ihren Unterricht über eine australische Fernschule, da die Beiers dachten, sie würden nicht lange in Deutschland bleiben<sup>260</sup>. „Ulli decided wisely not to send his children to a German school. He did not want to subject them into the rigidity of the German educational system.“ (Ogundele 2003, 213)

Während U. Beier das kulturelle Programm des Iwalewahauses gestaltete, arbeitete G. Beier mit den ihr meist schon bekannten Künstlerinnen und Künstlern zusammen. Tagsüber befassten sich die Beiers mit den bei der Führung einer so großen Institution anfallenden Arbeiten, künstlerisch war G. Beier vorwiegend nachtstätig. Sie bemalte auch die Fassade des Hauses (Abb. 3.7.8). Dies kann man wohl als Akt der Kommunikation und des Kontaktes nach außen<sup>261</sup> auffassen. G. Beier war auch für die sozialen Ereignisse, wie Feste für Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter und Kunstschaufende, Einladungen von Freunden und Gästen etc. zuständig, und kochte auch bei solchen Anlässen.

#### 3.7.2.4 Der eigene Blick

U. Beier zeigte im Iwalewahauses auch eigene Fotografien, so in der Ausstellung *Das Gesicht der Götter*, die er im Jahre 1982 und im Jahre 1995 präsentierte. Die Fotografien auf dem oben beschriebenen Bild hatte U.

---

<sup>260</sup> G. Beier, Email an die Autorin, 11. April 2019.

<sup>261</sup> Im Jahre 2012 übermalte der angolische Künstler Yonamine diese Wandmalereien während einer Künstlerresidenz. Er bezog sich dabei auf ein deutsches kulturelles Erbe der Nazizeit und schrieb u. a. an die Wand „Arbeit macht frei“. Damit provozierte er einige Bayreuther Bürgerinnen und Bürger. Die Stadt, das Iwalewahauses und die Gemeinschaften vor Ort diskutierten diese Arbeit intern und in der Lokalpresse. Interessanterweise überbrückte dieser Konflikt für eine kurze Zeit die Distanz zwischen den Bayreuthern und dem Iwalewahauses. Es ist genau diese Art von Konflikt, die Clifford (1997) als Möglichkeiten für das Museum als Kontaktzone anerkennt.



Beier im Laufe seiner Zeit in Ede und Oshogbo aufgenommen (s. 3.2)<sup>262</sup>. Wie bereits in seiner Publikation *Contemporary Art in Africa* (U. Beier 1968a) formuliert und im Antiquitätenmuseum in Oshogbo visualisiert, sah U. Beier den Untergang der traditionellen Praktiken und versuchte ihrem Verfall mit (An)Sammlungen von Bildern entgegenzutreten (s. 3.6). Auch der Titel der ersten Ausstellung *Das Gesicht der Götter, die letzte grosse Generation von Yoruba Priestern* (1982)<sup>263</sup> suggerierte, dass hier etwas Vergangenes betrachtet werden sollte. U. Beier wollte den kulturellen Größen und Vermittlern der Yoruba, die er bewunderte und die ihn prägten, ein Denkmal setzen.

„Das Göttliche ist überall in der Welt zu finden: in Tieren, Pflanzen, Mineralien, Naturkräften – Menschen und Vorfahren. Der Mensch kann nur dann ein erfolgreiches Leben führen, wenn er mit den Kräften, mit denen er geistig verwandt ist, im Einklang lebt, und wenn er sich gegen die Kräfte schützt oder isoliert, die ihm fremd sind.“ (U. Beier 1982d, 3)

In der Yoruba-Gemeinschaft ist die Nähe des Menschen zu seinem *Orisha*, seiner Gottheit, ein zentraler Teil seines Lebens. Diese Nähe prägt ihn von Geburt an: „Auch die Priester des Obatala, Schango, Erinle und Oshun kann man mit einiger Erfahrung an ihren Gesichtern erkennen.“ (U. Beier 1982d, 4) Diese Bewusstseinsebene, die Nähe zu den Gottheiten, machte die Kraft der Priesterinnen und Priester aus. Dies wollte U. Beier mit dieser Ausstellung zeigen, die er aus seinen schon vorhandenen

---

<sup>262</sup> Siehe dazu auch den Archiv Ordner 24 mit dem Titel *The Face of the Gods*.

<sup>263</sup> Die Titel variieren je nach Publikation: *Das Gesicht der Götter, die letzte grosse Generation von Yoruba Priestern* (Iwalewaha 1996); *Das Gesicht der Götter. Wie sich die Yoruba Götter durch ihre Priester manifestieren* (U. Beier 1982d); *Das Gesicht der Götter* (U. Beier 1982e).

fotografischen Beständen bestückte. Der Katalog zur Ausstellung von 1982 verzeichnet eine Liste von 49 Aufnahmen. Neun dieser Aufnahmen wurden im Jahre 1995 für die Erfurter Configura 2 auf Großformat aufgezogen, um das kulturelle Gedächtnis in den ‚Köpfen der Menschen‘ darzustellen:

„Die >>gesicherten Werte<< der Kultur überleben deshalb nur noch in den Köpfen der Menschen. Nur bei einzelnen Dichtern oder Musikern oder Künstlern werden diese Werte ganz bewusste bewahrt und in ganz neue künstlerische Formen umgesetzt. Bei den meisten Menschen existieren sie nur noch im Unterbewusstsein.“ (U. Beier 1995a, o. S.)

Durch die Ausstellung glaubte U. Beier etwas Vergangenes festhalten zu können, was ihm aufgrund seines besonderen und persönlichen Zugangs zu den Porträtierten in dieser intimen Form zugänglich gewesen war:

„Auf den frühen Bildern von Reisenden, Kolonialbeamten und Ethnologen spürt man deutlich das Unbehagen der zum Fotografieren beorderten Menschen. [...] Auf ein Portraitfoto konzentrierten sie sich langsam. [...] Dann stellten sie sich innerlich auf das Foto ein. Kein erzwungenes Lächeln, kein gewollter Gesichtsausdruck sollte gezeigt werden. Der Priester sammelte sich, bis sein Gesicht völlig ruhig war und >>geschlossen<<. [...] Es sah in Richtung Kamera, aber sein Blick war nach innen gerichtet. Was auf dem Foto erscheint, ist das was der Portraitierte als sein eigentliches Gesicht, als sein Wesen betrachtet.“ (U. Beier 1995a, o. S.)

U. Beier betont hier erneut seine besondere Bedeutung als Insider, der sich nicht voyeuristisch in einer ihm fremden Kultur bewegte, sondern der sich als Teil davon begriff. Vor ihm hätten die Porträtierten offenbar

ungestört ihren Blick nach innen richten und ihre *agency* ausleben können. Obwohl diese Aufnahmen durchaus ästhetische und vielleicht sogar künstlerische Ambitionen verraten, steht für ihn die Rolle als Vermittler und Experte im Vordergrund. Er stellt aus, was er für wert hält vermittelt zu werden und was andere aufgrund von Mangel an Erfahrung, Einfühlungsvermögen und Kenntnis seiner Meinung nach nicht hätten fassen können.

Die Porträts der beiden Mädchen an der langen Wand befinden sich auf Augenhöhe des Fotografen. Diese Perspektive wird meist von Porträt Fotografen gewählt, um die Gesichter möglichst ohne Verzerrungen aufzunehmen. Das linke der beiden Porträts, ein Foto aus dem Jahr 1958, zeigt eine junge Shango Priesterin:

„Das Kind ist erst sieben Jahre alt und hat schon die Verantwortung einer priesterlichen Funktion im Kult des Donnergottes. Wiederholte Trancezustände haben ihr Gesicht geprägt. Die großen, leicht hervorstehenden Augen sind typisch für diesen Gott. Das Kind weiß von der unheimlichen Seite dieses Gottes.“ (U. Beier 1995a, o. S.)

Das rechte Porträt in der Mitte aus dem Jahr 1951 stellt ein fünfjähriges Mädchen auf einem Markt in Akure dar, in dessen Gesicht U. Beier Weisheit und Ruhe zu sehen glaubte (U. Beier 1995a). Das Porträt einer Frau aus dem Jahr 1964 auf der rechten Wand ist ein Ausschnitt aus einer Fotografie und zeigt die Theaterschauspielerinnen Ashake, die Ehefrau von Ladipo. Die Aufnahme wurde während einer Aufführung des Stückes *Oba Koso* aufgenommen, in dem sie die Oya spielt (U. Beier 1989c):

„Während die anderen Fotos Menschen darstellen, die in einer uralten Yoruba Tradition aufgewachsen sind, handelt es sich hier um eine mo-

derne Frau, die auf eine christliche Schule gegangen ist und gut Englisch spricht. [...] Die Schauspielerin hat sich über die Jahre so in die Rolle hineingelebt, daß ihr ganzes Wesen sich verwandelt hat: der ergreifende Ausdruck ist hier nicht mehr gespielt, sondern gelebt. Wir haben hier nicht mehr eine Schauspielerin vor uns, die die Göttin Oya spielt. Wir erleben die ganze innere Kraft und Konzentration einer Priesterin der großen Flußgöttin.“ (U. Beier 1995a, o. S.)

Ashake ist die einzige der drei porträtierten Frauen, die nicht in die Kamera blickt, was U. Beier als Zeichen ihres innigen Spiels deutete. Auf der Fotografie scheint U. Beier die Fotos im besonderen Maße hervorzuheben; sie sind größer als er und werden im Gegensatz zu ihm angestrahlt. Dennoch scheint er im Mittelpunkt zu stehen. Er wirkt ernst, stolz und selbstsicher. Sein Schatten geht auf im Schattenwurf der Träger, auf denen die Fotografien montiert sind. Das, was diese stützt, ist nicht nur das Material, sondern gewissermaßen auch er. Er ist das Rückgrat der Fotografien. Ohne ihn wären diese nicht ins Iwalewahaushaus gelangt. Er hat die Fotos aufgenommen, hat sie ausgewählt und hat sie hier (und auf der Erfurter Configura 2) ausgestellt. Das scheint ihm auf dem Foto bewusst zu sein. Es ist bereits sein zweiter Aufenthalt in Bayreuth und er steht kurz vor seiner Pensionierung. U. Beier scheint in der Rolle des Kunstpatrons angekommen zu sein, als derjenige, der auswählt, kuratiert und seinen persönlichen Blick durch seine Fotografien zeigt. Die Fotografie vermittelt zugleich, wie er sich selbst gern sah, nämlich aufgrund seiner Erfahrungen als bedeutender Vermittler.

„Ich habe nie Fotos um ihrer selbst willen gemacht. Für ein Foto als >>Kunstwerk<< fehlen mir Sinn und Begabung. Ich habe immer nur

wegen des Inhaltes fotografiert, um Menschen in einer bestimmten Situation anderen zu vermitteln.“ (U. Beier 1995a, o. S.)

Die Beiers verließen Bayreuth im Jahre 1984 und zogen wieder nach Sydney (s. 3.11). Ronald Ruprecht (n. a.), bis zu diesem Zeitpunkt Direktor des Goethe-Instituts in Lagos, übernahm in den kommenden vier Jahren die Leitung des Iwalewahauses und pflegte ein enges Verhältnis zu den Beiers (Mutumba 2012). Im Jahre 1989 kehrten die Beiers nach Bayreuth zurück. U. Beier setzte seine Arbeit da fort, wo er 1984 aufgehört hatte; er führte das Haus autokratisch wie früher und schrieb den Großteil der Publikation über die Aktivitäten des Iwalewahauses selbst. Das Programm konzentrierte sich ab 1989 erneut auf die Künstlerinnen und Künstler aus Oshogbo und *Outsider Artists* aus Papua-Neuguinea und Australien (Iwalewahauses 1996; Mutumba 2012)<sup>264</sup>. Ab 1985, also schon unter Ruprechts Leitung, wurden auch viele Ausstellungen außerhalb des Iwalewahauses organisiert; dies behielt U. Beier bis 1996 bei (Iwalewahauses 1996). Anfang 1997 verließ U. Beier endgültig die Universität Bayreuth und das Iwalewahauses und zog mit seiner Familie wieder nach Australien zurück.

### 3.7.3 Fazit

U. Beier setzte sich mit dem Iwalewahauses ein eigenes Denkmal. In ihm bündelte er seine gesamten Erfahrungen, und in ihm führte er ganz verschiedene Akteure und deren Netzwerke zusammen. Das Haus spiegelte seine Ideologie wider und bestätigte seine Rolle als Kunstpatron und

---

<sup>264</sup> Sein Interesse an der *Outsider Art* wird auch in der Zusammenarbeit mit dem Treffpunkt Regenbogen des Sozialpsychiatrischen Dienstes der Stadt Bayreuth deutlich. Ein Ordner mit dem Titel *Veranstaltungen mit Uli Beier im Regenbogen, 1997-2001* listet die gemeinsamen Veranstaltungen nach dem Wegzug der Beiers aus Bayreuth auf.

Mediator. Die Gestaltung des Iwalewahauses war stark vom Lebensstil der Beiers in Nigeria (und Papua-Neuguinea) beeinflusst. Freundschaften, Kollaborationen und selbst die Gestaltung des Hauses, in dem sie in Bayreuth lebten, wurden aus Nigeria übernommen und erstreckten sich von der Wandmalerei seiner Frau bis hin zu sozialen Zusammenkünften wie dem gemeinsamen Essen. Auf diese Weise schufen sie nicht nur eine Heimat für sich selbst, sondern auch für die Künstlerinnen und Künstler, die sich während ihrer Aufenthalte in Deutschland kaum mit diesem für sie neuen Land auseinandersetzen mussten, befanden sie sich doch in einem ähnlichen Umfeld wie in Oshogbo oder Port Moresby. U. Beiers finanzielle und logistische Möglichkeiten waren in Bayreuth größer als in Nigeria und Papua-Neuguinea. Er inszenierte sich als Experte auf dem Gebiet der modernen Kunst und lebte dies auch in seiner Funktion als Direktor und Vermittler aus. Eine Kontaktzone war das Iwalewahauses zu dieser Zeit kaum, wurde es doch, auch wenn unterschiedliche Positionen aufeinander trafen, in erster Linie von einer einzigen Person, nämlich von U. Beier, geprägt, kontrolliert und geformt, auch wenn die gute Zusammenarbeit mit den Kunstschaaffenden immer wieder betont wurde (Obafemi 1993; Abiodun 1996; Abodunrin 1996b). Die Ausstellung, von der das Foto einen Ausschnitt zeigt, dokumentiert nicht nur U. Beiers Bewunderung für die Yoruba, sondern auch seine (sich selbst zugeschriebenen) Rolle als Experte und Insider, die es ihm überhaupt erst ermöglicht hatte, so intime Aufnahmen zu machen. Jenseits dieses konstruierten und inszenierten Bildes war das Iwalewahauses auch der Versuch der Beiers, ihre verlorene Heimat (Oshogbo) wiederaufleben zu lassen und diese aktiv zu gestalten. Das Iwalewahauses war ihre Wirkungsstätte und dies ging weit über konzeptuelle Überlegungen hinaus. Der sinnliche

Umgang mit Bildern und das Gestalten des Hauses waren eng mit ihnen verknüpft.

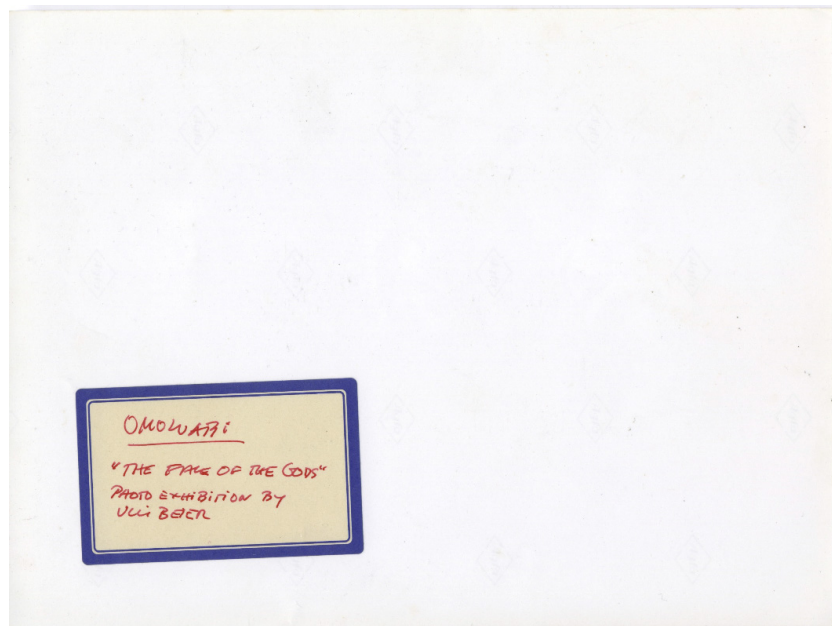


Abb. 3.7.2



Abb. 3.7.3





Abb. 3.7.4



Abb. 3.7.5

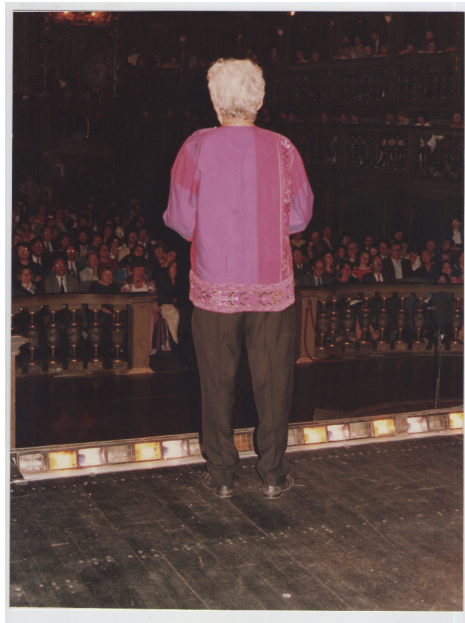


Abb. 3.7.6



Abb. 3.7.7

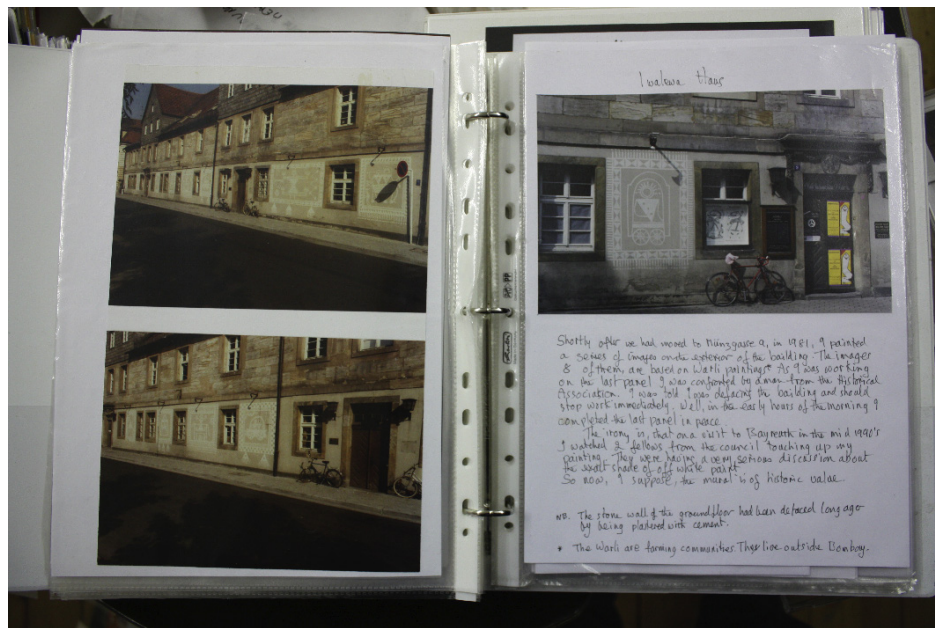


Abb. 3.7.8





Abb. 3.8.1

### **3.8 Das Bedürfnis nach Gestaltung**

#### **3.8.1 Vor-Ikonografische Beschreibung**

Die auf dünnem Papier gedruckte Schwarz-Weiß Fotografie ist mit einer Größe von 21 x 20,5 cm nahezu quadratisch – die Ränder des Fotos verlaufen allerdings nicht ganz parallel; es scheint freihändig zugeschnitten worden zu sein – und reicht links und rechts bis an den Rand des Bogens, auf dem sie klebt; oben und unten bleibt etwas Platz. Unter dem Bild steht in schwarzer Schrift: „'mosaic' courtyard using pots-herds. A technique used to build roads in IFE, 9<sup>th</sup>-11<sup>th</sup> century. University of Ife residence – 1974“.

Man blickt in einen Innenhof, der im Hintergrund von einem Gebäude begrenzt wird, dessen überdachte Veranda auf der linken Seite einen rechten Winkel bildet und sich nach vorn links fortsetzt. Die Überdachung wird von runden Säulen getragen. Der Innenhof selbst ist nicht überdacht. Licht fällt von oben relativ gleichmäßig auf den Boden. Die Schatten der verschiedenen Gegenstände, die im Hof stehen, sind nicht sehr kontrastreich, was auf einen bedeckten Himmel schließen lässt. Rechts im Vordergrund stehen verschiedene Pflanzen, die sich um eine Metallskulptur ranken. Die Skulptur ist so an vier Stangen befestigt, dass sie über dem Boden schwebt. Ihre metallenen Blätter reflektieren den Himmel; die Vertiefungen im Material sind dunkel. Es sieht so aus, als ob sich darin Wasser gesammelt hätte. Auch die Blütenblätter der Pflanzen davor weisen Tropfen auf. Links neben der Skulptur steht ein Blumentopf mit einer kleinblättrigen Pflanze; dahinter sind weitere Pflanzen in den Boden eingelassen.

Der Boden des Innenhofs nimmt etwa die Hälfte der Fotografie ein; er ist mit dunkelgrauen geometrischen Formen (Ovale, Kreise und Recht-

ecke) gemustert, zwischen denen sich helle Flächen befinden. Die Formen wiederholen sich, als seien sie gespiegelt. Die Formen der hinteren Reihe, die unmittelbar an der kleinen Stufe zur Veranda anfängt, bestehen aus sechs halben Ovalen, die Reihe davor aus fünf nebeneinander liegenden großen Kreisen, die sich seitlich berühren. Im vierten Kreis sind Pflanzen eingelassen. Die davor liegende Reihe besteht aus unterschiedlichen Vierecken; von links kommen ein langes Rechteck, eine rechtwinklige Raute (Quadrat) und ein weiteres langes Rechteck, dessen Ende von den Pflanzen verdeckt ist. Die nächste Reihe scheint die Mittellinie des Musters zu sein. Drei kleine Quadrate befinden sich neben einem langen Rechteck; eine lange Linie führt nach rechts und endet erneut in drei Quadraten. Auch hier ist die rechte Seite von der Metallskulptur und den Pflanzen verdeckt. Die weiteren Muster sind Spiegelungen der hinteren Reihen. Da das Bild beschnitten ist, kann man nur vermuten, dass sich die letzte Reihe (die halbierten Ovale) wiederholen. Dies wird durch andere Bilder des Innenhofs bestätigt (Abb. 3.8.2). Die dunklen geometrischen Muster bestehen aus länglichen Gegenständen, die dicht aneinander liegen. Die hellen Stellen dazwischen sehen wie Ansammlungen von kleinen Kieselsteinen aus.

Links auf dem Boden, fast auf der Mittellinie des Musters, steht ein kleiner Hocker. Seine Sitzfläche ist rund und an einer Seite eingerissen; die drei sichtbaren Beine krümmen sich in der Mitte nach außen und enden auf einer Art Sockel. Die Sitzfläche ist hell und reflektiert das von oben kommende natürliche Licht. Vor der Ecke, in der sich die beiden Seiten der Veranda treffen, steht eine Person. Sie bückt sich nach vorn; man blickt auf ihren Kopf und ihre hellen Haare, die sich stark kräuseln. Sie ist weiblich und trägt ein helles Kleid mit langen Ärmeln, welches kurz vor ihren Knien endet. Ihr rechter Arm scheint hinter dem Rücken verborgen zu sein. Der linke Arm ist nach unten ausgestreckt

und hält einen länglichen Gegenstand in der Hand. Er sieht aus wie eine Ansammlung von Zweigen, mit denen der Boden gefegt wird. Am Arm befindet sich ein glänzender Armreif. Beine und Füße der Person sind unbekleidet. Vor ihr auf den dunklen Kreisen befindet sich eine längliche, nicht ganz scharf abgebildete Gestalt, ein sich bewegendes Affe<sup>265</sup>, dessen langer Schwanz fast bis zu der Höhe des Ellenbogens der Frau reicht. Hinter ihr treffen sich die beiden Seiten der leicht erhöht liegenden Veranda. Der Boden der Veranda ist aus einem hellen Material und in Quadrate aufgeteilt. Das flache Dach über der Veranda wird von drei dünnen Säulen gestützt; man blickt auf die weiße Verblendung und die Rundungen der Dachziegel. Der hintere Teil des Daches ist höher als sein linker Teil. Das Haus wirkt klar strukturiert und geradlinig und erinnert an einen Bungalow. An der linken oberen Ecke blickt man über das Gebäude hinweg auf ein Gewirr von belaubten Zweigen, durch welche der Himmel sichtbar ist.

Unter dem hinteren Dach der Veranda blickt man durch ein Kippfenster am rechten Bildrand in ein Zimmer mit weiteren Fenstern. Das Kippfenster nimmt fast zwei Drittel der Wand ein; unter ihm und an der gesamten hinteren Wand der Veranda sieht man insgesamt neun unterschiedlich große, unterschiedlich geformte Töpfe, die zum Teil bepflanzt sind. Zwischen der mittleren und der rechten Säule steht ein viereckiger Hocker. Er hat vier Beine, die an jeweils zwei Seiten von gekreuzten Balken in der Mitte unterstützt werden. Die Sitzfläche ist flach und scheint gemustert zu sein. Dahinter, vor einem großen Blumentopf neben dem Fenster, befindet sich eine Holzskulptur, die an einen aufklappbaren Stuhl erinnert, bei dem sich Sitzfläche und Lehne beim Aufklappen verhaken. Zwischen der mittleren und der linken Säule sieht man auf der Veranda eine sehr schmale Holzkonstruktion, die

---

<sup>265</sup>

G. Beier, Email an die Autorin, 12. April 2019.

einem Hocker ähnelt. Ihre Sitzfläche ist nach oben gewölbt und an den Seiten ragen zwei Griffe hervor. Die Sitzfläche ist auf zwei Querbalken angebracht und ähnelt einer Schildkröte.

Zwischen den Beinen der Frau kann man ein weiteres flaches Objekt erkennen und etwas, was auf einem erhöhten Holzsockel steht, aber von ihr verdeckt wird. Rechts hinter ihr lehnt an der Wand eine hölzerne Figur mit menschlichen Merkmalen. Sie hat einen Kopf und einen langen Körper, der mit Mustern bedeckt ist und dessen unterer Teil von einem der Blumentöpfe verdeckt ist. Ihr Kopf ist auf gleicher Höhe wie der Kopf der Frau. Rechts neben der Figur und links neben dem Fenster, fast die gesamte Wand oberhalb der Pflanzen einnehmend, hängt ein glänzendes, ungerahmtes Metallbild mit einem Relief aus Figuren und Kreisen, die zwischen Sonnen und anderen Gebilden schweben. Einige der hervorstehenden Teile reflektieren das natürliche Licht. Unter der Decke vor dem Bild hängt zwischen der zweiten und der dritten Säule eine Glühbirne.

Unmittelbar hinter der Frau auf der Veranda ist auf einer hellen Tür ein flaches Bild zu erkennen, das an ein Poster erinnert. Links daneben sieht man eine Pflanze, eine weitere Figur und ein Brett mit weißen, wellenartigen Verzierungen. Dahinter ist ein dunkler Raum. Auf der Veranda, unmittelbar an der Stufe zum Innenhof sieht man neben der Frau ein großes, bearbeitetes Stück Holz. Es ist lang und bauchig, hat zwei Griffe an den Seiten und in der Mitte zwei größere Löcher, die mit einem offenen Schlitz verbunden sind. Ganz links am Bildrand ist ein Korb zu sehen, der an einem langen Seil hängt, das an der Decke befestigt ist. Das Seil fällt bis auf den Boden und windet sich nach links.



### 3.8.2 Ikonografische Analyse und ikonologische Interpretation

#### 3.8.2.1 Positionierungen

„But this freedom is only a beginning – the room is your own, but it is still bare. It has to be furnished; it has to be decorated; it has to be shared.“ (Woolf 2012, 36)

Die Schwarz-Weiß Fotografie stammt aus demselben Ordner wie die Bilder in den Bildannäherungen 3.3 und 3.4; sie ist Teil von G. Beiers Dokumentation eigener Arbeiten und zeigt hier ein Bodenmosaik. Die Fotografie steckt aufgeklebt auf einem hellgrauen DinA4-Bogen in einer Klarsichthülle. Das Foto wurde im Jahre 2001 in G. Beiers (Auto)Biografie abgedruckt. (Abb. 3.8.3). Dort erkennt man die tatsächliche Größe der Aufnahme, die mit einer Kleinbildkamera aufgenommen wurde. Die Qualität des Drucks – das Foto ist grobkörnig – lässt vermuten, dass der Ausschnitt des Bildes relativ groß gewählt wurde.

Die Fotografie wurde laut Unterschrift 1974 in der Universität in Ile-Ife aufgenommen. Es handelt sich um die Unterkunft, die den Beiers bei ihrer Rückkehr nach Nigeria im Jahre 1971 zur Verfügung gestellt worden war. Ein weiteres Bild (Abb. 3.8.2) des Innenhofs mit der gleichen Anordnung der Gegenstände wird allerdings auf 1971 datiert. Das vorliegende Foto ist demnach entweder am Anfang oder am Ende (die Beiers verließen Ile-Ife im Jahre 1974) ihres zweiten Aufenthaltes in Nigeria entstanden, als U. Beier als Professor und Direktor des *Institutes of African Studies* an der Universität in Ile-Ife arbeitete. Der Fotograf war U. Beier, die Frau auf dem Bild ist G. Beier. Sie trägt eine blonde Perücke; einige Negativstreifen im Archiv zeigen sie in demselben weißen Kleid entweder auf dem viereckigen Hocker sitzend oder im Innenhof stehend.

Sie trägt dabei jeweils verschiedene Perücken, einmal lockig und blond (Abb. 3.8.4), ein anderes Mal dunkel und lang (Abb. 3.8.5).

Im Jahre 1966 war es in Nigeria zum Militärputsch gekommen und danach tobte von 1967 bis 1971 der Bürgerkrieg. In dieser Zeit lebten die Beiers in Port Moresby in Papua-Neuguinea (s. 3.9). Im Bürgerkrieg wurde Biafra, ein im Südosten gelegener Teil Nigerias, der sich 1967 für unabhängig erklärt hatte, wieder gewaltsam eingegliedert (Government of the Republic of Biafra 1967; Ekwe-Ekwe 2007; Gould 2012; Falola und Ezekwem 2016). Kurz nach dem Ende des Bürgerkrieges wurde U. Beier vom Direktor des *Institute of African Studies* Michael Crowder<sup>266</sup> zu einer Konferenz nach Ile-Ife eingeladen. Da Crowder die Universität verlassen wollte, übernahm U. Beier ab 1971 dessen Position (s. Ogundele 2003, 185). Als neuer Direktor hatte U. Beier weniger Freizeit als seinerzeit als Angestellter der Universität von Ibadan (s. 3.2); dennoch versuchte er seine Verbindungen zu den Königen, die er für die relevanten Bewahrer der lokalen Kultur hielt (s. Ogundele 2003, 189), aufrechtzuerhalten. Ähnlich wie in Oshogbo und Port Moresby, arbeitete U. Beier eng mit Künstlerinnen und Künstlern zusammen und organisierte eine Theater Company, die er in einem Bus unterbrachte. Damit wurde das traditionale *Travelling Theatre* wiederbelebt und unter dem Namen *Unife Theatre Company* ein bekanntes Forum für innovative Theateraufführungen.

---

<sup>266</sup> Michael Crowder (1934-1988) war ein britischer Historiker sowie 1959 der erste Herausgeber des *Nigeria Magazine*; er wurde 1968 Direktor des Instituts für Afrikastudien an der Universität in Ile-Ife. Siehe U. Beiers Ausführungen über Crowder in Ogundele (2003).

Das Gebäude des Institutes mit dem Namen Ori Olokun<sup>267</sup> lag im Gegensatz zum Campus der Universität in der Stadt, da die Aktivitäten des Instituts auch die Bewohner außerhalb des Campus erreichen sollten (vgl. dazu auch die zentrale Lage der Mbari Clubs in Ibadan und Oshogbo, so wie die des Iwalewaha in Bayreuth). Ladipo und Middle Art wurden als Residenzkünstler in dieses Institut eingeladen, um vor Ort zu arbeiten. Ausgestellt wurden dort auch Werke von Künstlerinnen und Künstler aus Oshogbo, aber auch aus Port Moresby, mit denen die Beiers schon vorher zusammengearbeitet hatten.

G. Beier wurde als Research Fellow bei der Universität eingestellt, um ihren Einsatz und ihre Arbeit mit dem Theater und den Künstlerinnen und Künstlern zu entgelten (Institute of African Studies 1972; 1973). Ihr Schwerpunkt waren die religiösen Aspekte der Yoruba-Töpferarbeiten (s. Institute of African Studies 1972, 8), welche die Beiers in dieser Zeit sammelten, um den Studierenden unterschiedliche Techniken der Töpferkunst nahe zu bringen (Ogundele 2003). Mit der immer größer werdenden Sammlung entstand die Idee, ein Museum für Töpferarbeiten zu eröffnen. Den dafür geeigneten Ort fand U. Beier im *Federal Department of Antiquities* in Ita Yemo, einem alten Stadtteil von Ile-Ife. Das Gebäude, in dem dieses Department untergebracht war, wurde renoviert (Abb.

---

<sup>267</sup> Das Institut wurde nach *Olokun*, der Gottheit des Ozeans und der Fruchtbarkeit benannt. *Olokun* war die Frau von *Oduduwa*, dem Vater der Yoruba. Beide Gottheiten können sowohl männlich, als auch weiblich sein (Banjo 2013; Abiodun 2014). Das Institut wurde 1968 unter Crowder in Aribidi, einem Stadtteil von Ile-Ife, unter anderem mit der Absicht gegründet, auch die lokale Bevölkerung miteinzubeziehen. „The Institute of African Studies maintains a small cultural centre in Ife. This serves as a venue for the performing arts. Workshops, rehearsals and performances take place at Ori Olokun. The Ori Olokun Art gallery regularly presents work by Nigerian and foreign artists.“ (Institute of African Studies 1972, 9) Das Institut wurde 1975 aufgelöst als die Universität ihr eigenes *Fine Art Department* einführte (Ogundele 2003; Banjo 2013).

3.8.6); G. Beier gestaltete die neuen Türen (Abb. 3.8.7). Das Museum, in dem über 300 Töpferarbeiten Platz fanden, wurde im Jahr 1973 eröffnet<sup>268</sup>.

Wie auch in Oshogbo waren die Stoff- und Batikproduktion sowie Mode- und Schneiderkurse ein wichtiger Bestandteil von G. Beiers künstlerischem Schaffen. Die Kurse gaben ihr zudem die Möglichkeit, mit den Frauen vor Ort zu arbeiten. Ein kleines Haus neben dem Museum wurde zu einem Laden mit dem Namen *Iya Mapo*<sup>269</sup> (s. Tröger 2001, 29) umfunktioniert, in dem Rebecca Ademola (n. a.), die von G. Beier die Batik- und Drucktechniken gelernt hatte, eigene Arbeiten aber auch die Arbeiten anderer verkaufte. Ademola war ursprünglich die Amme von T. Beier, der 1970 in Port Moresby zur Welt gekommen war. Sie konnte mit dem Laden ihren Lebensunterhalt bestreiten, auch nachdem G. Beier Nigeria im Jahre 1974 erneut verließ. G. Beiers Glaube an Ademolas Fähigkeiten und ihre generelle Überzeugung, Künstlerinnen und Künstler außerhalb der formalen Bildungsinstitutionen finden zu können, wird besonders in der (Auto)Biografie von U. Beier deutlich, in der er über seine Frau schreibt: „She was always able to sense a person’s *iwa*, and once she was at ease with that, she placed her total confidence in that person. In all cases, Georgina has never been proved wrong!“ (Ogundele 2003, 193)<sup>270</sup> G. Beier gab Mode- und Schneiderkurse, deren Produkte

---

<sup>268</sup> Im Archiv befindet sich ein Katalog ohne Bilder, der die verschiedenen Tonarbeiten auflistet und Informationen über deren Herkunft und Funktion gibt (Museum of Yoruba Pottery o. J.).

<sup>269</sup> Der Laden wurde nach der Gottheit *Iya Mapo* benannt, die alle Kunsthandwerke, besonders die Töpferei von Frauen, beschützt (Ogundele 2003).

<sup>270</sup> Vgl. dazu den von G. Beier angelegten Ordner mit dem Titel *A short Survey of Yorubas and Pauan New Guineans who began their Careers in Georgina’s Studio: The Diversity is astonishing. 1963-1978 Vol. 34.*

ebenfalls in dem Laden am Museum verkauft wurden. Im Archiv der Beiers gibt es zahlreiche Fotografien von Personen, die Kleidung tragen, deren Muster G. Beier entworfen hatte (Abb. 3.8.8, 3.8.9).

G. Beier gestaltete nicht nur ihre eigene Wohnung (s. 3.8.2.3), sondern wurde auch offiziell vom Vizerektor der Universität gebeten, den Campus zu verschönern. Eine zehn Meter hohe Eisenskulptur<sup>271</sup> (Abb. 3.8.10, 3.8.11) im Innenhof des Instituts für Afrikastudien mit dem Titel *Prayer to Masks*<sup>272</sup> ist noch heute dort zu sehen. Die Skulptur ist eine Hommage an Senghors gleichnamiges Gedicht (vgl. dazu 3.5). G. Beier gestaltete den Campus (und das eigene Haus) unabhängig von der Architektur der jeweiligen Gebäude. Die Eisenskulptur und das Bodenmosaik waren in sich geschlossene Arbeiten, in der ihr Gestaltungswille und ihre eigene Bildsprache zum Ausdruck kamen und durch die sie sich selbst in dem Gebäude positionierte. Es gelang ihr dabei ideologische (der Verweis auf Senghors Gedicht) als auch geografische (der Verweis auf vorkoloniale Strukturen) Gegebenheiten zu berücksichtigen. Das ist auch als Kritik an der modernen Architektur zu verstehen.

### 3.8.2.2 Architektur als Ideologie

Die Universität von Ile-Ife wurde 1962, zwei Jahre nach der Unabhängigkeit Nigerias, gegründet (Omosini und Adediran 1989)<sup>273</sup>. Bei der Auswahl des Standortes spielten verschiedene Faktoren eine entschei-

---

<sup>271</sup> Diese Technik hatte sie noch am Ende ihrer Zeit in Papua-Neuguinea von dem papuanischen Künstler Ruki Famé erlernt (G. Beier 1974; Tröger 2001; U. Beier 2005).

<sup>272</sup> *Prayer to Masks* ist ein Gedicht von Senghor aus dem Jahre 1945 (Senghor 1998).

<sup>273</sup> Nigeria erreichte seine Unabhängigkeit am 1. Oktober 1960.

dende Rolle und beeinflussten auch die Arbeit des Architekten der Universität Arie Sharon (1900-1984):

„Firstly, there were strong sentimental attachments to Ile-Ife all over the region. It was regarded as the nucleus of Yoruba civilization and the most acceptable symbol of pan-Yoruba identity. Furthermore, it was already famous as a centre of excellence in plastic arts and indigenous technologies. [...]“ (Omosini und Adediran 1989, 12)

Da die Universität einen Schwerpunkt auf landwirtschaftliche Nutzung legen wollte, war die unmittelbare Umgebung der Stadt von besonderer Bedeutung. Die Studentinnen und Studenten sollten nach ihrem Abschluss in der Lage sein

„[...] to adjust themselves to life in the communities they may be called upon to serve and not to produce an elite which is divorced from the rest of the community, it recommended a re-orientation of teaching curricula by relating them to local situations.“ (Omosini und Adediran 1989, 14)

Die Gebäude wurden von Arie Sharon entworfen und über einen Zeitraum von mehreren Jahren errichtet<sup>274</sup>. Sharon war ein israelischer Architekt, der an der *Bauhaus Universität* in Dessau (1926-1931) bei den Architekten Walter Gropius und Hannes Meyer studiert hatte und deren Grundideen er in seinen eigenen Arbeiten umsetzte:

---

<sup>274</sup> Gemeinsam mit seinem Sohn Eldar Sharon und dem Künstler und Musiker Harold Rubin entwarf Sharon von 1962 bis 1976 die regionale Universität von Ile-Ife. „Narrating his professional formation as integral to the task of building the State of Israel, curiously the project in Nigeria stands out as the culmination of his experience, even as the peak of his career.“ (Levin 2012, 54) 1965 fingen die Bauarbeiten an und wurden trotz des Bürgerkrieges, der von 1967 bis 1970 dauerte, fortgeführt.

„Gesamtplanung, Integrierung der ökonomischen, soziologischen und physischen Faktoren; ein hohes Niveau der Wissenschaft und Technologie; ein grundlegender Entwurf, Flexibilität, Modularpläne, Mosaik von Höfen und Patios.“ (Zevi zitiert in Sharon 1976, o. S.)

Sein Ziel war darüber hinaus die „Symbiose von moderner Architektur und jüdischer Renaissance [...]: eine ‘nationale Heimstätte’ und eine internationale Architektur dafür“ (Zevi zitiert in Sharon 1976, o. S.). Die Architektur wurde zur Ideologie, zu einem visuellen Ausdruck einer neuen Gesellschaft, die die Architektin oder der Architekt beeinflussen wollte und sollte (Vale 1992). Für den Architekten William Morris<sup>275</sup> war die Funktionalität der Gebäude ausschlaggebend; er legte seinen Schwerpunkt besonders auf den menschlichen Gehalt in der Architektur. Keine starren Vorschriften wurden zur Regel.

Für die Architektinnen und Architekten, die den Aufbau einer Nation visuell unterstützen und formen wollten (eine Ideologie, der viele erlagen), waren besonders die ehemaligen Kolonien attraktiv, die sich in einem Prozess der Neustrukturierung befanden. „In this narrative structure, therefore, the Ife University project reads as one more step taken in ‘an architects’ way in a new land’, even if the ‘land’ in question is located elsewhere.“ (Levin 2012, 55) Ähnlich wie die Aktivitäten der Kunstpatroninnen und Kunstpatrone<sup>276</sup> waren die Aktivitäten der externen Architektinnen und Architekten vor Ort eine Mischung aus (westlich gepräg-

---

<sup>275</sup> William Morris (1834-1896) war ein britischer Künstler, Architekt, Dichter und Sozialist; er sah den Architekten als Künstler, der die sozialen Ursprünge der Architektur betonen sollte (Goldzamt 1976).

<sup>276</sup> Vgl. hierzu Le Roux (2004), die eine Verbindung zu U. Beiers Tätigkeiten und der Architektur in Nigeria herstellt. Siehe auch 4.2.

ter) Ideologie, und persönlicher Geschichte, die sich in ihren Werken manifestierten (s. Vale 1992, 52).

Die sogenannte klassische Moderne der europäischen Architektur begann mit dem ausgehenden 19. Jhdt. Frei von möglichen Sentimentalitäten forderte die neue Architektur „[...] form ever follows function“ (Sullivan 1896, 408). Schlichtheit, Funktionalität und die Offenlegung der Baustruktur (z. B. die unverputzte Betonwand) waren visuelle Auswirkungen dieser Richtung. Der proklamierte internationale Stil, vom Westen diktiert, wurde in den ehemaligen Kolonien zum Teil durchgesetzt, die ästhetischen Grundsätze der Moderne aber den lokalen Gegebenheiten angepasst. Politische, klimatische, soziale und vor allem kulturelle Rahmenbedingungen führten zu verschiedenen Ausprägungen der modernen Architektur und wurden als *Tropical Modernism* bekannt:

„[...] an architecture and form of urbanism will emerge closely connected with the set of ideas that have international validity, but reflecting the conditions of the climate, the conditions of the people and the aspirations of the countries lying under the cloudy belt of the equatorial world.“ (Fry und Drew zitiert in Le Roux 2004, 361)

Auch in Nigeria suchte man nach einer postkolonialen, modernen architektonischen Lösung, die zwar international sein sollte, aber auch auf lokale Gegebenheiten, wie Umgebung, Klima und soziale Funktion eingehen sollte (s. Levin 2012, 62). Sharon löste sich dabei von der Fokussierung auf das Klima, für die sich seine Kollegen Fry und Drew<sup>277</sup> einsetzten, und wollte die Architektur von Ile-Ife ‚menschlicher‘ und intimer

---

<sup>277</sup> Die Universität von Ibadan wurde in Teilen von Fry und Drew erbaut (1951-1955).



gestalten (s. Levin 2012, 58), ein Konzept, in das ein Innenhof als möglicher Treffpunkt, wie er auf der Fotografie zu sehen ist, passt

U. Beier hatte sich bereits seit seiner Ankunft in Ibadan intensiv mit Architektur auseinandergesetzt (U. Beier 1960a) und in Nigeria in Häusern unterschiedlichen Baustils gelebt, z. B. in der Universität in Ibadan (s. 3.2), in Oshogbo (s. 3.3) und in der Universität von Ile-Ife. Die Häuser in Oshogbo und Ile-Ife wurden maßgeblich von G. Beier gestaltet. Er kritisierte die moderne Architektur, weil sie sich nach seiner Meinung immer noch nicht genügend den lokalen Gegebenheiten angepasst hätte (U. Beier 1960a; Le Roux 2004)<sup>278</sup>. Für ihn war eine Eingliederung der Bauten in ihre Umgebung unter Berücksichtigung des kulturellen Umfeldes zugleich auch ein Ausdruck von Respekt vor dem traditionellen und kulturellen Kontext. Das versuchte G. Beier auch in ihren eigenen Arbeiten umzusetzen wie z. B. an dem abgebildeten Mosaik auf dem Boden deutlich wird (Abb. 3.8.14).

### 3.8.2.3 Raumgestaltung

„We mean also the way a room and a person compose an image of time, through a process of mutual accretion, exchange, application, erasure,

---

<sup>278</sup> Eine Ausnahme war für U. Beier der portugiesische Architekt und Künstler Pancho Guedes (1925-2015), den er für einen „[...] the most adventurous architect in Africa“ (U. Beier 1968a, 62) hielt und dessen Häuser er als Kunstwerke betrachtete. Ähnlich wie U. Beier unterstützte Guedes Künstlerinnen und Künstler, in diesem Fall in Mosambik, insbesondere den mosambikanischen Künstler Malangantana (1936-2011). Guedes hatte als Architekt unterschiedliche Auftraggeber, z. B. die Kolonialbehörde, aber auch Missionsstationen. Guedes entwarf und baute für Mosambik u. a. zahlreiche Kirchen (Abb. 3.8.12); mit seinen Bauwerken, besonders mit denen in Maputo, wollte er seine Idee von Gebäuden als lebendige Wesen verwirklichen (Abb. 3.8.13). Die sinnliche Architektur, die sich in Form und Funktion an die Umgebung anpasste, schien besser in U. Beiers Grundauffassung von Architektur als Kunst zu passen: „His [Guedes; Anmerkung der Autorin] buildings are treated as sculptures rather than mere ‘machines for living in’.“ (U. Beier 1968a, 62)

renovation and decay. By “furnishing“, we also mean surfaces as they index and influence our wandering transit.“ (Robertson 2012, 42)

Wie auch in Oshogbo (s. 3.3) und in Papua-Neuguinea (s. 3.9) gestaltete G. Beier die von ihr bewohnten Häuser bis ins letzte Detail. Selbst verfertigte Möbelstücke, Wandmalereien, Böden und Türen, aber auch ihre eigenen Bildproduktionen (z. B. ihr Gemälde *Sunbirds* aus dem Jahre 1965, s. 3.9) wurden in die Inneneinrichtung integriert; sie entwarf zudem ihre eigene Kleidung, die ihrer Familie sowie Kinderspielzeug (Abb. 3.8.15, 3.8.16, 3.8.17, 3.8.18, 3.8.19). In dem oben beschriebenen Innenhof in der Universität in Ile-Ife sind zahlreiche Bildproduktionen zu sehen, die auf einen gegenseitigen Austausch von Kunstschaffenden sowie auf einen Prozess einer Heimatgestaltung hindeuten.

Der runde Hocker im Innenraum sowie der viereckige Hocker auf dem Boden der Veranda stammen aus der Yoruba-Gemeinschaft. Unmittelbar rechts neben G. Beier steht eine gebogene Kopfstütze aus Papua-Neuguinea, die für die Ablage des zeremoniellen Kopfschmucks genutzt wurde; daneben findet sich ebenfalls aus Papua-Neuguinea ein Klapphocker. Die Herkunft der großen Holzarbeit links von G. Beier ist unklar; die Skulptur ähnelt einem Musikinstrument aus Papua-Neuguinea, welches U. Beier dem *Ile-Ona Museum of Art and Archival Records* in Iragbiji<sup>279</sup>, Nigeria, stiftete (Abb. 3.8.20), aber auch einer Ikolo Trommel, also einer so genannten Schlitztrommel der Igbos (Lo-Bamijoko 1987). Letztere wurden u. a. bei Beerdigungen benutzt, um den Tod einer bekannten Persönlichkeit innerhalb der Gemeinschaft zu verkünden oder um miteinander zu kommunizieren (s. Agordoh 2005, 80). Aus Papua-

---

<sup>279</sup> Muraina Oyelami eröffnete das Museum im Jahre 1987. Siehe OCCA (*Obatala Centre for Creative Arts*) (2001).

Neuguinea stammen wahrscheinlich auch das Brett mit den wellenartigen Verzierungen in der linken Ecke der Fotografie und die hohe Figur rechts hinter G. Beier, die von dem papuanischen Künstler Wanamera sein könnte (s. 3.9). Auf einem anderen Foto (Abb. 3.8.2), das sich in demselben Ordner findet wie die beschriebene Fotografie, sieht man die von G. Beier verdeckten Objekte; es handelt sich um eine weitere flache Kopfstütze und einen Stuhl aus Papua-Neuguinea, der sich zeitweise im Wohn- und Esszimmer der Beiers in Port Moresby befand (Abb. 3.8.21). Dass sich verschiedene Bildproduktionen an unterschiedlichen Orten wiederfinden, zeigt ihre Bedeutung für die Beiers. Diese Bedeutung konnte sich allerdings auch im Lauf der Zeit ändern, dann wurden die betreffenden Bilder zurückgelassen oder verschenkt und dafür andere mitgenommen: „[...] the interior also follows a life-cycle of its own that can be discussed independently of its inhabitant/s. Interiors are designed, created, lived in and, in the majority of cases, destroyed [...].“ (Massey und Sparke 2013, 4)

Besonders auffällig ist die große Kupferarbeit an der hinteren Verandawand, die von dem papuanischen Künstler Mathias Kauage<sup>280</sup> angefertigt

---

<sup>280</sup> Mathias Kauage (1944-2003) war ein enger Freund der Familie Beier (Abb. 3.8.22, 3.8.23, 3.8.24) und von ganz besonderer Bedeutung für G. Beier. Das hat sie auch mir gegenüber in mehreren Gesprächen betont. Im Archiv belegen drei Ordner mit Artikeln, aufgeschriebenen Geschichten und Bildreproduktionen die langjährigen Beziehungen. Kauage wurde 1944 in Miugu, Chimbu Provinz in Papua-Neuguinea geboren. Verschiedene Tätigkeiten brachten ihn 1962 nach Port Moresby, wo er im Februar 1969 eine Ausstellung des Künstler Timothy Akis in der Universität von Papua-Neuguinea besuchte. Beeindruckt von Akis' Werken malte Kauage Bilder aus einem Schulbuch ab und brachte diese Zeichnungen G. Beier. Anfangs skeptisch, aber von Kauage als Person fasziniert, ermutigte sie ihn, nachdem sie in einer seiner Zeichnungen eine Spinne entdeckt hatte, die er nicht abgemalt hatte, seinen eigenen ‚mentalen‘ Bildern zu folgen: „He was a creative man, and had stumbled on circumstances that allowed him to release his imagination and become a complete person again.“ (G. Beier 1974, 13) Durch die Arbeit mit Holz und Kupfer entwickelte Kauage so etwas wie eine

worden ist. Ein Foto dieser Arbeit wurde im Magazin *Kovave Special* von 1974 (U. Beier 1974) publiziert und trägt den Titel *Ball Game*. Kauage war nicht nur einer der bekanntesten ‚modernen Künstler‘ aus Papua-Neuguinea, sondern auch ein enger Freund von G. Beier, mit dem sie viel zusammenarbeitete. G. Beier integrierte das Bild ihres engen Freundes in ihr Haus und verwies damit auch gleichzeitig auf die gemeinsame Arbeit mit ihm. Kauages Werk ist der prominenteste Platz an der Wand zugeteilt worden, ein Hinweis auf die Wertschätzung seiner Person. Die Anordnung der Bilder insgesamt und die Kombination von traditionellen (z. B. die Hocker) und modernen (Kauages Arbeit) Bildern aus unterschiedlichen Ländern zeigen unterschiedliche Akteure und ihre Netzwerke, die nicht nur die Inneneinrichtung mitgestaltet haben, sondern auch das Archiv der Beiers und ihre Codierung (s. 2.3.2). In dem Raum sind Fragmente zusammengestellt, Ausschnitte aus dem Leben der Beiers. Vergangenheit und Gegenwart sind präsent: „Not a linear sequence of events, but instead a series of fragments in which time and space collide in the meeting of interior and exterior worlds.“ (Riches 2013, 164)

---

persönliche Mythologie mit fließenden Gestalten, Sonnen und täglichen Ereignissen, die er in die Bilder einarbeitete. Als die Beiers 1971 nach Nigeria zogen, wechselte Kauage mehrere Male seinen Wohnsitz und hörte auf zu arbeiten, bis G. Beier 1974 erneut nach Papua-Neuguinea zurückkehrte (U. Beier 2005). Danach wechselte er zur Ölmalerei und behielt diese Technik bei (Abb. 3.8.25, 3.8.26). Es folgten zahlreiche Ausstellungen in Deutschland, Australien und England. Er schrieb Geschichten über seine Erfahrungen, die G. Beier aus dem melanesischen Pidgin-Englisch übersetzte: „Kauage is the sole inventor of a new art form and the only artist in Papua New Guinea whose work portrays the urban environment. The spirit of his Chimbu tradition and the excitement of the invading technology is bound securely together.“ (G. Beier in Beier 2005, 92) Kauage besuchte die Beiers mehrere Male in Bayreuth und in Sydney. Einen Einblick in die Moderne Papua-Neuguineas und Kauages Arbeiten gibt Thomas (2018).

Beim Fotografieren lag U. Beiers Augenmerk auf dem Innenraum. Durch die Beschneidung des Papierdruckes durch G. Beier wird der Blick noch mehr auf den Boden und damit ihre Bodenarbeit gelenkt. Tonscherben, die für den Straßenbau verwendet worden waren, verweisen auf ein vorkoloniales Ile-Ife<sup>281</sup>. Die Bodendekoration wirkt mit den organisch angelegten Figuren der architektonischen Strenge des Hauses entgegen. Durch die Spiegelung des Musters ist die Dekoration in sich unabhängig von den Strukturen des Hauses; damit emanzipiert sich hier das von G. Beier geschaffene Bild (als Teil der Inneneinrichtung) von der Architektur:

„While there have always been decorative schemes for domestic environments, the modern interior emerged from the beginning of the nineteenth century when there was a new consciousness about objects and decorative treatments being specifically brought together and constructed *as an interior*, and when images were made to represent these specific constructions. For the first time, these decorative schemes and their images were conceived as a spatial totality separately from the architecture that would support them.“ (Penner und Rice 2013, 33)

G. Beier bezog sich mit den Tonscherben auf die Bedeutung der Stadt Ile-Ife als Zentrum der Yoruba-Kultur, bezeugte also ihren Respekt vor vorkolonialen Strukturen. Sie wandte sich gegen die formale Strenge der

---

<sup>281</sup> Ile-Ife war eine der wichtigsten Städte der Yoruba-Gemeinschaft, denn nach der Mythologie der Yoruba wurde dort die Welt erschaffen. Archäologische Funde gehen zurück bis ins 4. Jhdt. vor Christus; urbane Strukturen sind seit dem 11. Jhdt. bekannt. Zahlreiche Bilder, wie Skulpturen aus Stein, Bronze und Terrakotta (aus unterschiedlichen Jahrhunderten) werden heutzutage in europäischen Museen (wie z. B. im British Museum in London) gezeigt. Sie waren Projektionsflächen mannigfaltiger Fantasien und für Ethnologen wie Frobenius Ausgangspunkt für zahlreiche Publikationen, u. a. für seine Kulturgeschichte Afrikas (Frobenius 1933).

modernen Architektur, verband aber die Gestaltung mit ihrer eigenen Formensprache. Sie schuf nicht nur das Bodenmosaik, sondern entwarf darüber hinaus auch die gesamte Inneneinrichtung des Hauses. Im Gegensatz zu Oshogbo (s. 3.3), wo sie ein bereits fertig gestaltetes Haus bezogen hatte, konnte sie hier die Inneneinrichtung des Hauses frei nach ihren Vorstellungen entwickeln und sich selbst als Bewohnerin und Gestalterin positionieren.

Ihre Rolle als Partnerin<sup>282</sup>, Künstlerin und Mentorin änderte sich bereits während ihres ersten Aufenthalts in Papua-Neuguinea, wo sie selbstbewusster als vorher in Nigeria auftrat; dies wird auch aus ihren damaligen Publikationen deutlich wird (s. 3.9). Das lag wahrscheinlich daran, dass Papua-Neuguinea für beide Beiers neu war, so dass keiner der beiden einen möglichen Wissensvorsprung hatte. Das gab ihr die Möglichkeit, zusammen mit ihrem Mann gleichzeitig und gleichberechtigt dieses Land kennenzulernen und hier ihre Rolle als Künstlerin und Mentorin zu finden. Zurück in Ile-Ife schien sie noch selbstbewusster; auf der Fotografie ist sie nicht nur physisch, sondern auch psychisch anwesend, und zwar durch den von ihr gestalteten Boden und Kauages Kupferbild, welches auf ihre Rolle als Mentorin und Freundin hindeutet. Obwohl sie einer häuslichen und damit einer vorwiegend Frauen zugeschriebenen Tätigkeit nachgeht (vgl. dazu Lebovici 2012) scheint es ihr in erster Linie darum zu gehen, den Raum für andere zu öffnen und ihre eigenen Bilder zu zeigen:

„Das Interieur ist einerseits beschreibbare Oberfläche, in der sich Befindlichkeiten und Selbsterzählungen einlagern lassen, wodurch sich

---

<sup>282</sup> Sie ist auf dieser Fotografie bereits zweifache Mutter.

das Feld der autobiographischen Schreibsysteme erweitert. Andererseits lässt seine Dinglichkeit es als organische Extension des Bewohners erscheinen.“ (Pisani 2014, 11)

Das Bodenmosaik symbolisiert nicht nur eine Aneignung des Raumes (wie dies z. B. auch durch das Wandmosaik in Oshogbo geschehen ist), sondern ist zugleich auch eine Reminiszenz an das vorkoloniale Ile-Ife, aber mit der nötigen ästhetischen Distanz, da G. Beier hier eine andere Formensprache verwendet. Die unterschiedlichen Bilder im Innenhof sind Teil von G. Beiers Identität, die sie hier festschreibt. Sie weisen sie als Mentorin und Künstlerin aus, und sind daher eng mit ihrer Person, ihren Ideen, Wünschen und Sehnsüchten verknüpft: „Ich und Dinge geraten in eine unausweichliche Bezüglichkeit.“ (Pisani 2014, 17) Die Gestaltung der Inneneinrichtungen in beiden Häusern ist auch ein Versuch, sich selbst in der neuen Umgebung zu positionieren und eine Heimat (wieder) zu finden:

„Central to that relationship is ‘identity’, a social and psychological concept, the formation of which is closely intertwined with the environments – interior spaces (especially those of the ‘home’) in particular – in which people live their lives.“ (Massey und Sparke 2013, 3)

Weitere Negative (Abb. 3.8.27, 3.8.28) im Archiv zeigen, dass der Innenhof auf drei Seiten von der überdachten Veranda umgeben ist. Die vierte Seite ist mit einer Matte behängt. U. Beier stand während der Aufnahme G. Beier parallel gegenüber; durch diese Position wirkt der gesamte Raum offen und weit, ein idealer Ort also, an dem Diskurse und

Begegnungen stattfinden und unterschiedliche Akteure aufeinandertreffen könnten<sup>283</sup>.

„Human beings have ‘interior’ lives, i.e. in addition to the public personae that people present to the world they also experience a level of existence determined by their private, innermost thoughts, their personal experiences, and by their own self-identities – a level that has been called one of ‘interiority’.“ (Massey und Sparke 2013, 4)

Die Öffnung der Wohnräume für Gäste und Kunstschaffende (vgl. dazu auch 3.3) nahm den Beiers sicherlich oftmals den Rückzugsort, doch war es ihr Wunsch, sich selbst zu präsentieren und jedermann zu zeigen, dass sie einen Ort des Austausches bereit stellten, in dem man frei schaffen konnte. Besonders durch die vielen Akteure, die auf das Haus einwirkten, wurde es zu einer Heimat:

„Es ließe sich die Definition wagen, daß eine Wohnung durch diese Verzahnung mit der Mitwelt zur wirklichen Heimat wird und es bleibt, solange es nicht nur Gewohnheiten sind, die mich in sie zurückführen, sondern die lebendige Unabgeschlossenheit mitmenschlicher Beziehungen, die Fortsetzung des gemeinsamen Erfahrens, Lernens, mit anderen Worten: eine noch offene Anteilnahme am Leben. Wo ich diese Mitmenschlichkeit finde, teilt sie sich dem Ort und seinen Gegenständen mit [...].“ (Mitscherlich 1995,136)

### 3.8.3 Fazit

Die Wohnung in Ile-Ife war, wie auch schon die anderen Häuser, in denen die Beiers im Laufe ihres Lebens gewohnt hatten, Rückzugsort für

---

<sup>283</sup> Vgl. dazu auch die Idee der Kontaktzone in 3.7.2.2.



die Familie, an dem sie ihren früheren Lebensstil immer wieder aufgriffen (u. a. daran zu sehen, dass sie immer wieder vertraute Objekte aufstellten), aber zugleich auch ein öffentlicher Raum, in dem viele kulturellen Veranstaltungen stattfanden. Durch die Gestaltung der Räume schafften die Beiers ein Bild von und für sich. Für diese Gestaltung und daher auch für das Bild, das vermittelt werden sollte, war vor allem G. Beier verantwortlich. Sie richtete die Räume ein, sie verstand es, zwanglos Privates und Öffentliches zu verbinden und beides Teil der Heimat werden zu lassen. G. Beier ist auf diesem Bild aktiv, nicht nur was ihre häusliche Tätigkeit betrifft, sondern auch in ihrer Positionierung innerhalb des Hauses. Sie eignet sich dieses Haus an, nicht als Reaktion auf eine Vorgängerin (s. 3.3.2.2), sondern im Zuge einer Heimatgestaltung, die ihren Platz und den ihrer Familie sichert. Dieses Bedürfnis zu gestalten, hier als die Raumkomposition zu verstehen, erstreckt sich auf das gesamte Leben der Beiers und somit auch auf ihr Archiv (s. 4).



Abb. 3.8.2



Mosaic pavement in the courtyard of Georgina's residence in the University of Ife, 1971. Georgina used old potsherds set on edge to create the design.

Abb. 3.8.3



Abb. 3.8.4



Abb. 3.8.5

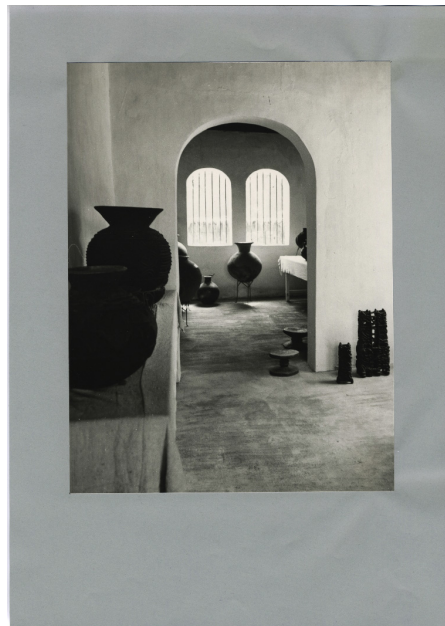
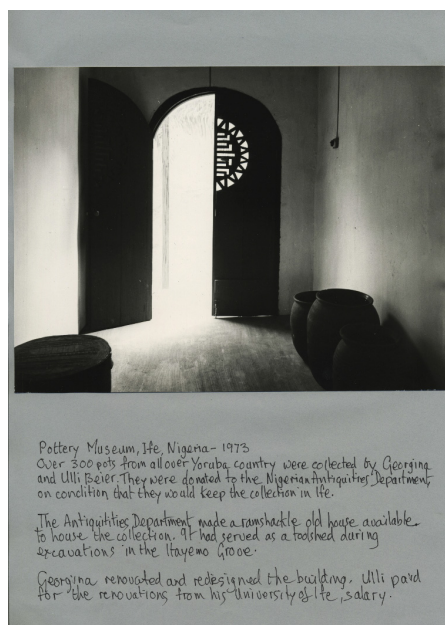


Abb. 3.8.6



Pottery Museum, Ife, Nigeria - 1973  
Over 300 pots from all over Yoruba country were collected by Georgina and Ulli Beier. They were donated to the Nigerian Antiquities Department on condition that they would keep the collection in life.  
The Antiquities Department made a ramshackle old house available to house the collection. It had served as a toolshed during excavations in the Ife area.  
Georgina renovated and redesigned the building. Ulli paid for the renovations from his University of Ife salary.

Abb. 3.8.7



Abb. 3.8.8



Abb. 3.8.9





Abb. 3.8.10

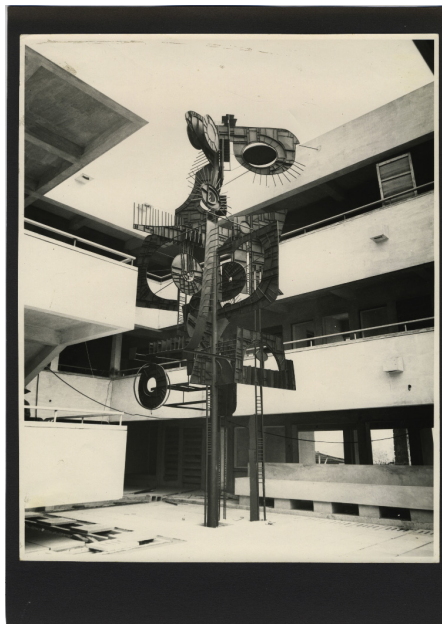


Abb. 3.8.11



Abb. 3.8.12

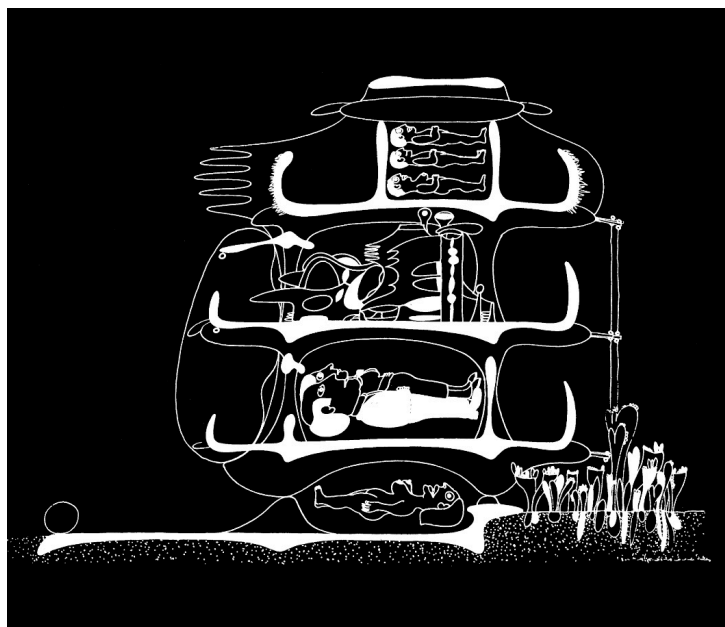


Abb. 3.8.13



Abb. 3.8.14



Abb. 3.8.15





Abb. 3.8.16

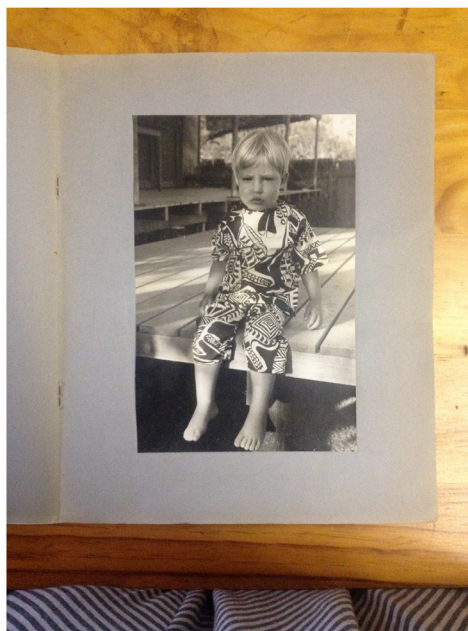


Abb. 3.8.17



Abb. 3.8.18



Abb. 3.8.19



Abb. 3.8.20

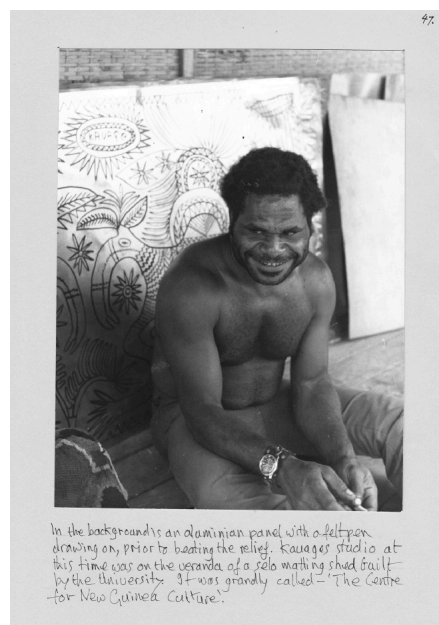


Abb. 3.8.21





Abb. 3.8.22



In the background is an aluminium panel with a felt pen drawing on, prior to basing the relief. Kauger's studio at this time was on the veranda of a sala matting shed built by the University. It was grandly called 'The Centre for New Guinea Culture'.

Abb. 3.8.23



Abb. 3.8.24



Abb. 3.8.25

## Das Archiv als Heimat

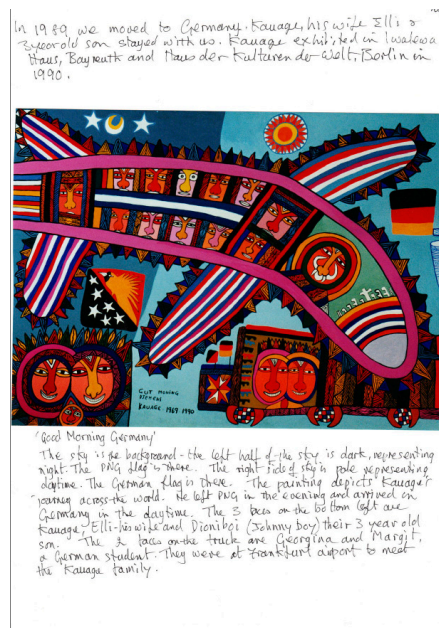


Abb. 3.8.26



Abb. 3.8.27



Abb. 3.8.28





Abb. 3.9.1



### 3.9 Neue alte Heimat

#### 3.9.1 Vor-Ikonografische Beschreibung

Die Schwarz-Weiß Fotografie hat die Maße 15 x 11 cm und ist leicht gelbstichig. Die Kanten der Fotografie sind aufgrund des Alters etwas abgenutzt; zudem beginnt sich die belichtete Schicht abzulösen. Es handelt sich um die Aufnahme eines Innenraumes. Zwei seiner Wände sind sichtbar. An der hinteren Wand hängt ein großes Bild, vor dem ein Tisch mit drei Stühlen steht. Die Wand auf der linken Seite läuft auf den Betrachter zu und nimmt fast die Hälfte des Bildes ein. An dieser befinden sich verschiedene Objekte, die ihren Schatten auf die Wand werfen. Das lässt auf eine größere natürliche Lichtquelle schließen, vielleicht ein großes Fenster. Am linken Rand der Fotografie ändert die Wand ihre Richtung um neunzig Grad und läuft über den Bildrand hinaus. Rechts öffnet sich nach hinten ein weiterer, nur teilweise sichtbarer Raum. Die Beleuchtung des Hauptraumes ist gleichmäßig, d.h. es sind weder Schlagschatten noch punktförmige Reflektionen zu erkennen, die auf eine Glühbirne oder auf die Verwendung von Blitzlicht während der Aufnahme hindeuten könnten. Sein Boden ist mit einer quadratisch gemusterten Seegrass-Matte<sup>284</sup> ausgelegt.

Rechts oben ragt ein weißer Lampenschirm in das Bild hinein. Er hängt nicht ganz mittig über einem Tisch. Dessen Platte ist aus relativ dunklem Holz gefertigt; ihre seitliche Begrenzung sowie die dünnen Tischbeine sind aus hellerem Holz. Auf dem Tisch liegen verschiedene Gegenstände, Papiere, ein Buch, etwas, das aussieht wie eine Taschenlampe und eine silbrige Milchkanne oder Zuckerdose. Vor dem Tisch, so-

---

<sup>284</sup> G. Beier. Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 17. Dezember 2013 (Aufnahme #6, 32:37 min. ff).

wie links neben und hinter ihm steht jeweils ein Bambusstuhl. Die Stühle sind einander ähnlich; ihre Rückenlehne besteht aus einzelnen Stangen, die oben und in der Mitte mit Querstreben zusammengehalten werden. Die Beine werden durch gekreuzte Streben stabilisiert. Der linke sowie der vordere Stuhl stehen relativ weit vom Tisch entfernt, so dass man den Eindruck hat, als hätte sie jemand gerade zurückgeschoben um aufzustehen.

Auf der Wand hinter dem Tisch hängt ein großes gerahmtes Gemälde, welches fast die gesamte Breite der Wand einnimmt. Es hat zwei Bereiche, in denen sich jeweils eine Figur befindet. Die Figur auf der linken Seite hat dunkle Augen, dunkel konturierte Augenbrauen und eine hell konturierte Nase. Ihr Körper ist wohl mit unterschiedlichen Farben bemalt, wie die unterschiedlichen Grautöne vermuten lassen. Rechts daneben steht eine weitere Figur, deren Gesicht sehr dunkel ist und von einer Mähne umgeben zu sein scheint.

Unter dem Gemälde auf dem Boden, aber verdeckt von einem großen Teil des Tisches, steht eine nicht näher zu identifizierende Skulptur. Auf dem Boden, rechts neben dem Gemälde und unmittelbar an der Wand neben dem Eingang zu dem weiter hinten gelegenen Raum, steht eine Holzskulptur auf einem Sockel. Ihre beiden Beine gehen in einen langen Oberkörper über. Zwischen den Beinen befindet sich ein überdimensionierter Hodensack. Dem Oberkörper fehlen die Arme (oder sie liegen so eng am Körper, dass sie nicht zu erkennen sind). Die Brust verzieren vier große angebrachte oder angemalte weiße Punkte. Der Kopf ist groß und rund, die Stirn eckig. Die Wangen sind ebenfalls verziert, die Nase ist mit drei Strichen angedeutet. Die Augen sind schwarz.

Der sich nach hinten öffnende Raum neben der Holzskulptur hat dunkle Möbel und einen glänzenden, parkettähnlichen Boden. An der hinteren

Wand hängt ein längliches *Hohao*, d. h. ein Ahnenbrett aus der Papua-Golf Region, das oben und unten spitz zuläuft. Hier ist auf einer weißen Fläche eine Figur dargestellt, die einen relativ großen rautenförmigen Kopf mit kleinen runden Ohren an den seitlichen Ecken hat. Der Körper ist klein, oval und länglich; auf der Brust sieht man einen liegenden Halbmond und einen hellen Nabel. Die dünnen Arme ragen nach oben; die rechte Hand ist größer als die linke. Die vier sehr dünnen Beine sind nach oben gekrümmt. Zwischen ihnen zieht ein langer spitz zulaufender Fortsatz nach unten. Die weiße Fläche, in der sich die Figur befindet, ist von einer dunklen, weiß gesäumten Borte umrandet, die durch weiße Querstriche unterbrochen wird. Oberhalb der Figur im dunklen Teil des Schildes sind runde Halbmonde zu erkennen.

An der Wand auf der linken Seite hängen an der Ecke etwa auf Höhe des Gemäldes sieben dunkle, unterschiedlich große Platten aus nicht zu identifizierendem Material, auf denen Muster zu erahnen sind. Die Reflexion des Lichtes lässt vermuten, dass es sich um Reliefs handelt. Unter den Platten stehen in der Ecke zwei Kisten. Links, auf Höhe der obersten Platte beginnend, hängt ein weiteres *Hohao*, eine flache, aus einem Stück Holz gefertigte Figur mit großem Kopf, dünnem Hals und einem ovalen, spitz nach unten zulaufenden Körper. Mit Ausnahme der oberen und unteren Kante sind die Seiten der Figur mit hellen, waagerechten Streifen verziert. Das helle Gesicht ist deutlich von einer dunklen Stirn abgesetzt; die Augen sind als zwei dunkle Kreise angedeutet. Eine dicke, unterbrochene Linie führt über den verengten Teil der Figur in den unteren Bereich und verläuft sich in einem Muster, das man aufgrund der verzerrten Perspektive nicht näher charakterisieren kann.

Über dem *Hohao* hängt eine helle Girlande, die von der Ecke des Raumes bis zu dem nächsten langen Brett reicht. Dieses ist schmal, hat aber eine breitere Mitte und abgerundete Ecken. Das Brett lehnt leicht schräg

an der Wand und wirft einen Schatten auf diese. Oben reicht es fast bis zum Rand der Fotografie, unten ist es zum Teil von einem Strohhut und einigen kleineren Skulpturen verdeckt, die an der Wand lehnen. Das Brett ist ebenfalls aufwendig verziert. Zwei große Flächen stellen Gesichter dar; ein Gesicht befindet sich unmittelbar am oberen Ende, das andere in der breiteren Mitte des Brettes. Beide Gesichter ähneln sich: Im oberen Teil liegen drei nebeneinander liegenden ovale Fläche, deren mittlere sich nach unten zu einer dünnen Linie verengt und sich dann zu einer Art Nase verbreitert. Von jedem der beiden äußeren Ovale geht eine geschwungene Linie aus, die sich der Mittellinie nähert und dort mit einer Verdickung endet. Ein dunkler Fleck auf jeder Seite der Nase erinnert an Nasenflügel; daneben ist jeweils ein Punkt aufgemalt. Unter der Nase liegt der Mund, in dem vor allem im größeren der beiden Gesichter Zähne sichtbar werden. Das obere Gesicht ist von Verzierungen auf dunklem Untergrund umgeben; man kann Punkte in unterschiedlichen Grautönen, ovale Formen und helle Linien erkennen. Das größere Gesicht nimmt fast die gesamte Breite des Brettes ein; es ist oben gerade abgeschnitten, unten aber abgerundet. Auch unter diesem Gesicht finden sich Verzierungen, die aber nicht deutlich zu erkennen sind. Es handelt sich bei dem Brett um ein Abwehrschild aus der Sepikgegend<sup>285</sup>. Zwischen den beiden Gesichtern sind vier unterschiedlich farbige Ovale zu sehen.

Weiter links hängt in etwa gleicher Höhe eine große länglich-ovale Maske, die bis etwa zur Mitte des gerade beschriebenen Abwehrschildes reicht. Das Material, aus dem ihre Oberfläche besteht, wirkt unregelmäßig. Die Maske biegt sich oben und unten nach vorn. Oben ragt die spitz zulaufende, aus dunklerem Material bestehende Stirn hervor und wirft ihren Schatten auf die beiden großen Augen. Eine lange,

---

<sup>285</sup> E. Raabe, Email an die Autorin, 10. August 2015.

schmale Nase zieht sich bis zum unteren Ende der Maske, wo verdickte, ovale Nasenflügel angedeutet sind. Darunter öffnet sich der Mund. Es handelt sich um eine Giebelmaske, ebenfalls aus der Sepikgegend<sup>286</sup>, die oft aus Rattan geflochten und mit einer dünnen Tonschicht bedeckt wurde.

Am Boden unmittelbar unter der Giebelmaske lehnen fünf kleine, schmale Holzfiguren, die ihre Schatten auf die Wand werfen. Bei der größten sind Kopf und Hals zu erkennen. Eine davon ist ein 'killing stick' aus Orokolo, den G. Beier noch heut neben ihrem Bett stehen hat<sup>287</sup>. Vor den Figuren liegt ein Strohhut, links neben den Figuren hängt fast auf Höhe ihrer Köpfe ein kleines, dunkel gerahmtes Bild mit weißem Passepartout; es handelt sich wahrscheinlich um eine Zeichnung oder eine Druckgrafik. Diese ist größtenteils von einem weiteren *Hohao* verdeckt, das schräg an die Wand gelehnt ist. Es ist aus dunklem Holz gefertigt und besitzt weiß hervorgehobene Verzierungen. Mittig auf dem Brett sieht man eine Gestalt auf weißem Hintergrund mit länglich-ovalem Kopf und einem etwas schmaleren, länglich-ovalem Körper. Auf der Brust befindet sich ein liegender Halbmond; der Nabel ist weiß umrandet. Die Arme sind angewinkelt und zeigen nach oben, die Beine sind kurz und die Füße zeigen nach außen. Zwischen den Beinen sieht man eine Verlängerung. In den dunklen Partien des Ahnenbrettes sind u. a. weiße Dreiecke zu sehen, die sich oberhalb und unterhalb der Figur wiederholen. Am unteren Ende des Schildes befindet sich ein viergezackter Stern mit einem Kreis in der Mitte<sup>288</sup>.

---

<sup>286</sup> Der Sepik ist einer der längsten Flüsse im Nordosten von Papua-Neuguinea. Er fließt auf einer Länge von fast 1200 Kilometer durch Sümpfe und tropischen Regenwald, bevor er im Norden von Papua-Neuguinea den Pazifik erreicht. Die Zuordnung 'Sepikgegend' ist daher allenfalls grober Hinweis auf die Herkunft der Objekte.

<sup>287</sup> G. Beier, Email an die Autorin, 23. November 2016.

<sup>288</sup> Die Verzierungen der *Hohao* Bretter haben alle eine Bedeutung. Für mehr Informationen dazu siehe u. a. Beier und Kiki (1970, 1996).

Dieses Ahnenbrett wird teilweise von einem noch größeren *Hohao* verdeckt, welches links neben ihm an der Wand steht und bis zu einem kleinen Schaltpult, offenbar ein Regulator für die Klimaanlage oder einen Ventilator, reicht. Das größere Ahnenbrett ist oval und ebenfalls schwarz und weiß angemalt. Auf ihm erkennt man eine Gestalt, deren Gesicht nur zur Hälfte sichtbar ist. Es wird aber deutlich, dass seine Stirn hoch ist, dass es ein großes, weiß umrandetes Auge besitzt, sowie unterhalb der Nase einen geschwungenen Mund. Über der Stirn ziehen sich gezackte Verzierungslinien nach oben. Der Körper ist klein und schmal; auch hier ist der Nabel weiß umrahmt. Die Hände sind als Kreise dargestellt. Die Figur ist auf einen weißen Hintergrund gemalt. Die Ränder des Brettes sind verziert.

Links an der Ecke der Wand lehnt das wohl größte Abwehrschild (ebenfalls aus der Gegend des Sepik). Seine oberen Ecken sind abgerundet, der untere Teil liegt außerhalb der Fotografie. Auf dem aufwendig bemalten Schild sind Kopf- und Rumpfteile einer Gestalt zu unterscheiden. Der Kopfteil umfasst ein weiß gefärbtes Gesicht mit einer gemusterten Kopfbedeckung, die im oberen Teil durch wellenförmige Linien und Ovale charakterisiert ist. Im Gesicht selbst sind zwei dunkle Augen sichtbar, von denen sich zwei längere geschwungene Linien nach unten in Richtung Mitte ziehen und zum Ende hin verdicken. Diese Verdickungen befinden sich nahe der dunklen, unterschiedlich breiten Mittellinie, die als Nasenrücken angesehen werden kann und die sich am Ende nach beiden Seiten verbreitert. Unterhalb der Nase liegt der leicht geöffnete Mund, in dem Zähne angedeutet sind. Hinter den Mundwinkeln und unterhalb des Gesichtes befinden sich Verzierungen aus Linien und dunklen Ovalen.

Links neben dem Schild blickt man auf einen schmalen Teil einer weiteren Wand, an der offenbar ein relativ großes Bild hängt, von dem al-

lerdings nur ein Streifen zu sehen ist. Dieser erlaubt keine Aussage darüber, wie das Bild aufgehängt ist. Es scheint auf dickem Papier gemalt zu sein, das sich wellt und am unteren Rand mit einem Stab beschwert wurde. Auf dem Teil des Bildes sind viele einzelne Figuren auf einer hellen Fläche zu sehen; man meint Hände und andere Gliedmaßen zu erkennen.

Im Vordergrund ist unscharf eine Stuhllehne zu erkennen, die offensichtlich aus dem gleichem Material besteht wie die anderen Stühle. Hoch über ihr hängt von der Decke ein Mobile aus fünf unterschiedlich bemalten Fischen verschiedener Größe.

### **3.9.2 Ikonografische Analyse und ikonologische Interpretation**

#### **3.9.2.1 Wiederholungen I**

„Ulli himself has taken the MBARI touch with him wherever he has been and kept its flame alive.“ (Ogundele 2003, 126)

Die Fotografie zeigt das Wohn- und Esszimmer des Hauses auf dem Universitätscampus, Haus D3, Straße 2, in Port Moresby, Papua-Neuguinea, in das die Beiers im September 1967 eingezogen waren. Das Entstehungsdatum der Fotografie ist unbekannt. Der Fotograf war U. Beier. Auf der Rückseite steht in Handschrift: „Unser Wohnzimmer in Port Moresby. Schon weit bekannt als das beste Museum im Land!“ (Abb. 3.9.2). Das Foto befindet sich in einem Ordner in S. Beiers Haus in Sydney.

Insgesamt hielten sich die Beiers zweimal in Port Moresby auf, und zwar von 1967 bis 1971 und von 1974 bis 1978. Ähnlich wie in Nigeria kam U. Beier das erste Mal als Dozent (für neue englische Literatur) nach Papua-Neuguinea; das zweite Mal wurde er unmittelbar nach der Unab-

hängigkeit (1973 wurde Papua-Neuguinea autonom und am 16. September 1975 erreichte es die Unabhängigkeit) als Professor und Direktor des *Institute of Papua New Guinea Studies* angestellt.

Die Beiers versuchten, auch in Papua-Neuguinea die Ideen und Konzepte, die sie in Nigeria entwickelt hatten, umzusetzen. Ähnliche, wenn auch vom Kontext her unterschiedliche, Begleitumstände machten es ihnen möglich, in einer Art und Weise weiterzuarbeiten, die weitgehend der in Oshogbo glich. Ähnlich waren die Zeit kurz vor der Unabhängigkeit, die Auseinandersetzung mit der Kolonialmacht und die Suche der Bevölkerung nach einer postkolonialen Identität (s. dazu 3.2, 3.3). Die Erfahrungen der Beiers in Papua-Neuguinea finden sich in der Publikation *Decolonising the Mind* (U. Beier 2005), eine von U. Beier im Nachhinein verfasste Sammlung persönlicher Anekdoten.

Kurz vor ihrem Umzug nach Papua-Neuguinea reisten die Beiers 1966 nach London. G. Beier war zu dieser Zeit schwanger und bekam dort 1967 ihren ersten Sohn Tokunbo Sebastian Beier<sup>289</sup>. Obwohl die Beiers ursprünglich nicht geplant hatten aus Nigeria wegzuziehen, waren es logistische und politische<sup>290</sup> Gründe, die sie zu diesem Umzug veranlassten (Ogundele 2003; U. Beier 2005). Nach U. Beiers Ansicht schien jedoch auch der Umzug nach Papua-Neuguinea schicksalhaft zu sein, wie die meisten seiner im Nachhinein konstruierten Erzählungen und Einschätzungen belegen: „When Georgina read out the advert<sup>291</sup> our host, who had also spent many years teaching in Nigeria, said to me: ‘Well, if

---

<sup>289</sup> *Tokunbo* ist Yoruba und kann übersetzt werden mit ‚the one born away from home‘, ein Zeichen, wie sehr Oshogbo bereits zu einer Heimat und zum Bezugspunkt geworden war.

<sup>290</sup> Im Jahre 1967 begann der Biafra Krieg.

<sup>291</sup> Für die Dozentenstelle an der Universität von Papua-Neuguinea.



you don't apply, who are they going to get?'" (U. Beier 2005, 1) U. Beier betonte mit dieser Aussage seine Meinung, die Universität von Papua-Neuguinea benötige seine Hilfe. Diese Annahme legitimierte (im Nachhinein) nicht nur seinen Wegzug aus Nigeria, sondern ließ ihm auch keine Wahl, da er sich für den Einzigen hielt, der diese Stelle ausfüllen konnte. Die Universität von Papua-Neuguinea suchte einen Dozenten, der die Studierenden im Kurs *New English Writing from Developing Countries* unterrichten konnte. Genau das hatte U. Beier bereits an der Universität von Ibadan im Rahmen des *Extramural Department* realisiert (s. 3.2): „It was a wonderful opportunity: to design a literature course for a new university without any regard for British academic traditions.“ (U. Beier 2005, 2) Ähnlich wie bei seinen Anfängen in Ibadan sammelte U. Beier vor Ort mündlich überlieferte Erzählungen, um bei den Studentinnen und Studenten Verständnis für die Bedeutung der regionalen Oralliteratur zu wecken (s. U. Beier 2005, 3). Erst danach behandelte er auch andere Literaturformen, z. B. aus Nigeria (als Grundlage für den Unterricht dienten ihm oft Ausgaben von *Black Orpheus*), um daran u. a. das westliche Kurrikulum an den Universitäten und die damit verbundene Kolonialisierung der Gedanken und die Aneignung einer ihnen auferlegten Sprache zu erörtern und zu hinterfragen (U. Beier 2005).

Papua-Neuguinea war zu dieser Zeit noch unter australischer und niederländischer Verwaltung; Port Moresby lag jedoch in einem früheren britischen Territorium. Die lange Kolonialzeit hatte beträchtliche Folgen für die lokale Bevölkerung, die sich täglich rassistischen Angriffen von Seiten der westlichen Siedler ausgesetzt sah. Diesen Eindruck vermitteln auch die Publikationen der Beiers (U. Beier 1969a, 2005; G. Beier 1974). Port Moresby war hauptsächlich von Weißen bewohnt; nur allmählich

und im Umfeld der Unabhängigkeitsbestrebungen zog die lokale Bevölkerung dorthin. Administration und Handel lagen in den Händen der Kolonialmächte; für die Papuas war es daher schwer, vor Ort eine Arbeit oder eine Wohnung zu bekommen (G. Beier 1974). Die tägliche Konfrontation mit einer Zweiklassengesellschaft und ihrer Bewertung nach westlichen Kriterien führte zu einer Verunsicherung innerhalb der unterschiedlichen Gemeinschaften<sup>292</sup>. Ähnlich wie in Nigeria, so formulierte es U. Beier, mussten sich die lokalen Gemeinschaften mit einem fremden Wertesystem auseinandersetzen, das sie ablehnen oder annehmen konnten<sup>293</sup>:

„Because for the first time the people in New Guinea or Africa were able to compare their own set of values and artistic conventions with those other peoples. For the first time they were made to realise that a totally different interpretation of the world was possible [...].“ (U. Beier 1976b, o. S.)

Die lokalen Künstlerinnen und Künstler sahen sich damit konfrontiert, dass die traditionellen Kunstpraktiken bestimmte Vorstellungen der westlichen Kolonialmacht bedienten. Das hatte zur Folge, dass die Bilder auch nach diesen Vorstellungen bewertet wurden, d. h. die Bilder sollten nach dem Wunsch der meist westlichen Käuferinnen und Käufer authentisch bleiben und wurden damit von sozialen zu rein kommerziellen Objekten. Traditionale Bilder wurden auch im westlich-geprägten akademi-

---

<sup>292</sup> Papua-Neuguinea hat etwa tausend Gemeinschaften und etwa achthundert Sprachen.

<sup>293</sup> Dies ist hier sehr neutral formuliert, weil die westlichen Wertvorstellungen zum Teil aufgezwungen wurden. Ich will damit aber auch auf die Möglichkeiten hinweisen, welche die Beiers in der Neustrukturierung der Gesellschaft sahen (U. Beier 1968a).

schen Kontext den angehenden Künstlerinnen und Künstlern gezeigt, um sicherzustellen, dass die bereits vertrauten Formen und Farben verwendet und somit ein bestimmtes ästhetisches Bild von Kunst aus Papua-Neuguinea vermittelt wurde: „It is one thing to make the student aware of his cultural heritage and conscious of his history and quite another to make him copy traditional Papua New Guinean art.“ (G. Beier 1974, 1) Es wurde also keine ästhetische und soziale Distanz zu den traditionellen Bildern gefordert, wie es die Beiers in Oshogbo einforderten (s. 3.3), sondern, nach Meinung der Beiers, eine Nachahmung, die darauf ausgelegt war, einen Kunstmarkt zu bedienen, der vermeintlich authentischen Bilder (i. S. vom Westen unbeeinflusste Bildproduktionen) aus Papua-Neuguinea vermittelte.

Wie schon in Nigeria suchten die Beiers auch hier nach dem ‚modernen Künstler‘, der in der Lage war imaginativ ohne akademischen Einfluss zu arbeiten und sich von der Last jeglicher Tradition befreien konnte, sich dieser aber bewusst war. Die Ablehnung einer formalen Ausbildung durch die Beiers spielte auch in Papua-Neuguinea eine wesentliche Rolle. Die von ihnen identifizierten und benannten *Outsider Artists* (s. 3.2.2.2) befanden sich außerhalb ihres lokalen Kulturkreises aufgrund von äußerlichen Veränderungen oder eigener innere Immigration und konnten demnach freier künstlerisch tätig sein:

„Both<sup>294</sup> of them have links to their traditional culture; and they sometimes draw on images or ideas from it in their work. But neither of them

---

<sup>294</sup> Sie zeigt dies am Beispiel der Künstler Barnabas India aus Papua-Neuguinea und Twins Seven Seven aus Nigeria. Mit beiden arbeitete sie eng zusammen.

is a participant in his traditional culture. They do not interpret that culture in their work – they only remember it.“ (G. Beier 1977, 8)

G. Beier nennt in ihrer Publikation *Outsider Art in the Third World* (1977)<sup>295</sup> am Beispiel von Tutuolas Romanen drei Bedingungen, die ein ‚moderner Künstler‘ sowohl in Nigeria als auch in Papua-Neuguinea erfüllen sollte: er sollte (1) mit neuen Materialien arbeiten und daher keinen akademisch oder kulturell geprägten Regeln folgen; (2) ‚arglos‘ sein, d. h. nicht wissen oder sich nicht kümmern, was andere von ihm erwarteten, und sich auf sich selbst verlassen; (3) Fantasie und Realität so vermischen, dass man beide kaum voneinander unterscheiden könne. Dies würde zu einer neuen Freiheit führen, die eine Umsetzung vieler neuer Ideen ermöglichte. Die Kunstschaffenden sollten aus sich heraus arbeiten. „Ein kulturelles Vakuum ausfüllend, erfand jeder von ihnen eine eigene, scheinbar weder von traditionellen noch von westlichen Werten geprägte künstlerische Welt.“ (Raabe und Thiel 1998, 11) Diese doch sehr idealistische Idee des ‚modernen Künstlers‘ scheint aus heutiger Sicht unrealistisch, war aber von zentraler Bedeutung für das Schaffen der Beiers, auch in Papua-Neuguinea. Im Folgenden zitiere ich G. Beier ausführlicher, da dieses Zitat erneut verdeutlicht, was genau die Beiers unter dem ‚modernen Künstler‘ verstanden und wie diese Sichtweise nicht nur die Auswahl der Künstlerinnen und Künstler für die Zusammenarbeit beeinflusst hat, sondern auch den Werkkorpus ihrer Sammlung, die sie über die Jahre hinweg aufbauten:

---

<sup>295</sup> Der Text wurde 1978 auch in dem Magazin *Aspect: Arts and Literature* veröffentlicht (G. Beier 1978).

„While both<sup>296</sup> depend mostly on foreigners to buy their work, they do not address themselves to anybody in particular. They paint because in this way they can give expression to their newly found sense of freedom. They have stepped out of the constraints of traditional culture; they have shaken off its discipline and its severity. They look at the newly discovered world with wonder. Their imagination knows no bounds. They people their own worlds with creatures no one has ever imagined before. They do not paint to serve a social function; they do not want to influence their fellow men with their work; it contains no message. They do not want to convert, educate, improve or warn their public. They do not know the dividing line between phantasy and reality. They work luxuriates without constraints; they are not consciously concerned with form, composition or style. Their prolific imagination simply takes over.“ (G. Beier 1977, 9)

Wie bereits in Abeokuta, Nigeria (s. 3.2), besuchten U. Beier und G. Beier im Jahre 1967 eine sogenannte psychiatrische Klinik, das *Laloki Mental Home*<sup>297</sup> nördlich von Port Moresby, um unmittelbar vor Ort mit den Bewohnern zu arbeiten, d. h. mit den, folgt man den Beiers, eigentlichen Außenseitern der Gesellschaft, die sich zu nichts verpflichtet fühlten (G. Beier 1974). G. Beier wurde hier besonders auf den Künstler Tiabe<sup>298</sup> aufmerksam, die erste Person, mit dem sie laut eigener Aussage die erste enge Verbindung aufbaute. „It was because of my interest in Tiabe’s work that I continued to work at Laloki for the next four months.“

---

<sup>296</sup> Der Künstler Barnabas India und Twins Seven Seven.

<sup>297</sup> Im Jahre 1968 wurden die in Laloki entstandenen Bilder zusammen mit Akis Arbeiten in der Bibliothek der Universität von Papua-Neuguinea ausgestellt.

<sup>298</sup> Tiabe (n. a.) wuchs nördlich von Port Moresby, in der Nähe des Tari Flughafens auf. Er wurde als depressiv diagnostiziert und in das *Laloki Mental Home* eingeliefert. Die neuen Techniken ängstigten ihn und er verarbeitete seine düsteren Visionen in seinen Bildern (Abb. 3.9.4) (G. Beier 1974; U. Beier 2005).

(G. Beier 1974, 18) So wie U. Beier in Abeokuta (Nigeria) Arbeiten von Bewohnern des Krankenhauses ausgestellt hatte, wurden im Jahr 1969 Werke von Tiabe und anderen Patienten in der Universität von Papua-Neuguinea gezeigt (Abb. 3.9.3) und die Urheber dieser Werke 1974 im *Kovave Special*<sup>299</sup> (herausgegeben von U. Beier) als zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler bezeichnet (U. Beier 2005). Dies zeigt erneut das Interesse der Beiers an Kunstschaffenden, die frei von Begrenzungen und Beeinflussungen arbeiten konnten und dies eher intuitiv und assoziativ als geplant taten (s. 3.3).

Für G. Beier war der Aufenthalt in Port Moresby besonders prägend; sie fühlte sich nach eigener Aussage dort sehr wohl: „I just clicked and Ulli didn’t.“<sup>300</sup> Im Gegensatz zu U. Beier lernte sie das dort verwendete melanesische Pidgin-Englisch, welches sie als freundlich und leicht beschrieb und das sich dem alltäglichen Leben anpasste<sup>301</sup>. „I could lock into it and Ulli never could, he couldn’t [...] I can understand, [...] it

---

<sup>299</sup> Das Magazin *Kovave: A Journal of New Guinea Literature* wurde im Jahre 1968 von U. Beier herausgegeben und gemeinsam von der *Jacaranda Press* und der Universität von Papua-Neuguinea publiziert (U. Beier 1968b). Es widmete sich der zeitgenössischen Literatur in Englisch und Pidgin-Englisch sowie der Übersetzung von traditionaler Poesie und traditionellen Geschichten. Zudem wurden auch neue Literatur sowie Kunstpraktiken kommentiert sowie afrikanische Autoren vorgestellt. Der Titel *Kovave* bezeichnet ein Initiationsritual in Orokelo im Osten des Landes, bei dem die Jungen zwar noch nicht den Status eines Mannes erreichen, aber Waffen bekommen und daher bereit sind zu kämpfen. Der Vergleich zwischen den noch jungen Männern und den noch nicht anerkannten Schriftstellerinnen und Schriftstellern, die aber das Werkzeug besitzen um zu schreiben (zu kämpfen), spiegelt U. Beiers Überzeugung wider, dass die Verschriftlichung traditionaler und zeitgenössischer Literatur diese als eigenes Kulturgut (und kulturelles Gedächtnis) manifestiert. 1968 erschien die Pilotausgabe und im November 1969 der erste Band mit Zeichnungen von Akis. *Kovave* wurde auch noch nach U. Beiers Aufenthalt in Papua-Neuguinea durch den Dichter Apisai Enos weitergeführt; die letzte Ausgabe erschien 1973.

<sup>300</sup> G. Beier. Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 17. Dezember 2013 (Aufnahme #6, 13:40 min. ff).

<sup>301</sup> G. Beier. Interview mit Jonathan Ritchie. Aufnahme. Sydney, 16. Mai 2009 (1:17:07 min. ff). Das Interview wurde mir von G. Beier zur Verfügung gestellt.

wasn't an intellectual life like Yorubas are, but I felt very very comfortable, very comfortable.“<sup>302</sup>. In Papua-Neuguinea war sie nicht nur Künstlerin, sondern auch Mentorin von Künstlerinnen und Künstlern, die im Jahre 1974 in einem Sonderheft des Magazins *Kovave* (U. Beier 1974) mit Abbildungen ihrer Arbeiten vorgestellt wurden. Dieses Sonderheft wurde von G. Beier verfasst und von U. Beier editiert. U. Beier hielt sich, anders als bei anderen von ihm editierten Publikationen (s. 3.7), in dieser Ausgabe sehr im Hintergrund und wird im Text auch nur selten erwähnt. In den Texten wird noch einmal die besondere Beziehung von G. Beier zu Kauage deutlich, über den G. Beier bis zum heutigen Tage nur positiv spricht<sup>303</sup>. Das Sonderheft macht deutlich, wie sehr G. Beier in das kulturelle Leben und die künstlerischen Praktiken vor Ort involviert war. Sie entwickelte ihre eigene Stimme, auch außerhalb der Workshops und ihrer Bildproduktionen, obwohl ihre Arbeit als Künstlerin allein und in Zusammenarbeit mit anderen Kunstschaaffenden immer im Mittelpunkt stand. Damit verschaffte sie sich einen ganz anderen und sinnlicheren Zugang zu Land und Leuten. Besonders interessant ist G. Beiers Sammlung von lokalen Kochrezepten, die sie mit der Absicht gesammelt hatte, ein Kochbuch zu veröffentlichen. Ein Skript davon befindet sich im Archiv im Iwalewahaushaus<sup>304</sup>. Ihr sinnlicher Zugang zu einer ihr anfangs frem-

---

<sup>302</sup> G. Beier. Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 17. Dezember 2013 (Aufnahme #6, 12:20 min. ff).

<sup>303</sup> G. Beier. Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 9. Dezember 2014 (PNGAufnahme #1, 11:15min. ff); G. Beier. Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 3. Januar 2015 (PNGAufnahme #4, 9:18min. ff).

<sup>304</sup> Im Jahre 2017 war die südafrikanische Künstlerin Talya Lubinsky als Residenzkünstlerin zu Gast am Iwalewahaushaus und beschäftigte sich mit der Rolle von G. Beier und ihrem sinnlichen Zugang zu unterschiedlichen Gemeinschaften. Während dieser Zeit arbeitete Lubinsky mit dem Beier-Archiv und organisierte u. a. einen Abend, an dem sie nach G. Beiers unveröffentlichtem Kochbuch Gerichte kochte.

den Umgebung war, wie auch schon in Oshogbo, das gemeinschaftliche Essen; die Zutaten, die sie dafür auf den Märkten einkaufte, brachte sie in engen Kontakt mit den Händlerinnen. Wie schon in Oshogbo war sie auf vielen Ebenen anders integriert als ihr Mann.

U. Beier konzentrierte sich an der Universität in Port Moresby auf seinen neu entwickelten Lehrgang für neue englische Literatur und besonders auf die mündlich überlieferte Literatur des Landes, indem er, ähnlich wie in Nigeria, ein Magazin gründete. Dieses Magazin *Kovave* setzte sich mit der zeitgenössischen Literatur von Papua-Neuguinea auseinander. Mit seinen Kursen an der Universität versuchte er, die Studentinnen und Studenten für ihre kulturelle Herkunft und ihre eigene Gemeinschaft zu interessieren: „For the students, the examination of these texts became a voyage of discovery into their own cultures.“ (U. Beier 2005, 44) Um die Studierenden darin zu bestärken, veröffentlichte Beier einige ihrer Gedichte in den *Papua Pocket Poets*, eine Buchreihe, dessen erste Auflage mit Gedichten aus Nigeria und dem Pazifik bereits in London im Jahre 1967 erschienen war. Insgesamt wurden in vier Jahren (bis 1971) 25 Ausgaben produziert (s. U. Beier 2005, 43-50). G. Beier gestaltete die Buchumschläge für diese Reihe (Abb. 3.9.5).

U. Beiers postkolonialer Ansatz, den er schon in Ibadan verfolgte (s. 3.2), begleitete ihn auch in Papua-Neuguinea, so auch die Vorstellung von der Rückbesinnung auf die eigene Herkunft sowie das unbelastete, imaginative Schaffen. Dies wird durch zahlreiche Vergleiche zwischen Nigeria und Papua-Neuguinea unterstrichen (s. G. Beier 1974; U. Beier 2005). Dass Nigeria auch im privaten Umfeld der Beiers eine unübersehbare Rolle spielte, sieht man u. a. auch in der Funktion und der Inneneinrichtung ihres Hauses in Port Moresby.



### 3.9.2.2 Inneneinrichtungen

Die Universität in Port Moresby wurde 1965 von der australischen Kolonialverwaltung eröffnet; dementsprechend ließen die Behausungen für das Personal jede persönliche Note vermissen, etwas, was G. Beier für ihr eigenes Haus und ihre nähere Umgebung änderte. So wurde z. B. für S. Beier im Garten ein Bambushaus auf Stelzen gebaut (Abb. 3.9.6, 3.9.7). Ihr Haus wurde zudem schnell Begegnungsstätte und Atelier für die lokalen Künstlerinnen und Künstler, aber auch für die lokalen Arbeiter auf dem Campus. Mit der finanziellen Hilfe des Vizekanzlers John Gunther<sup>305</sup> wurde im Garten ihres Hauses ein Studio gebaut, welches als Atelier und Schlafraum für Residenzkünstlerinnen und Residenzkünstler dienen sollte<sup>306</sup>. Das private Haus wurde zu einem kulturellen Zentrum mit dem Namen *Centre for New Guinea Cultures*<sup>307</sup>.

Auf der Fotografie sieht man das Wohn- und Esszimmer der Beiers, das zeitweise als Atelier diente, bevor das Studio gebaut wurde. Auch hier wurde, wie im Haus in Oshogbo (s. 3.3), der private Raum öffentlich und von vielen Akteuren genutzt, so z. B. von den Künstlern Akis<sup>308</sup> und

---

<sup>305</sup> John Thomson Gunther (1910-1984) war bis 1972 der erste Vizekanzler der Universität von Papua-Neuguinea. Siehe Australian Dictionary of Biography. <http://adb.anu.edu.au/biography/gunther-sir-john-thomson-12574>

<sup>306</sup> G. Beier. Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 9. Dezember 2014 (PNGAufnahme #1, 2:50min. ff).

<sup>307</sup> Ab 1972 wurde das *Centre for New Guinea Cultures* in das *Centre for Creative Arts*, umbenannt, welches von Tom Craig (der 1967-1972 am *Goroka Teachers College* unterrichtete) geleitet wurde. 1976 wurde es dann zur *National Art School*. Die Namensgebung und die damit verbundenen Daten variieren je nach Quelle. Der Namenswechsel war auch mit einer Erhöhung der Finanzen für das Zentrum verbunden (G. Beier 1974).

<sup>308</sup> Akis (ca. 1939-1985) arbeitete zunächst als Dolmetscher, begann dann aber seine Worte zur Verständigung zu illustrieren. Aufgrund dieser Tätigkeit wurde er 1969 in Port Moresby G. Beier vorgestellt, die ihm im Lauf der Zeit unterschiedliche Techniken beibrachte. Bereits 1969 hatte er seine erste Einzelausstellung in der Bücherei

Kauage, die in G. Beiers Erinnerungen eine besondere Rolle spielen: „This room was also a studio where Akis made his drawings and Kauage made his linocuts. The small table, their studio about 4x3 feet was also our dining table when those two were working.“ (G. Beier, Email an die Autorin, 1. September 2015)

Die Gestaltung des unmittelbaren Umfeldes durch G. Beiers erkennt man auch hier in der Inneneinrichtung (vgl. dazu auch 3.3, 3.4, 3.8). Wie in Oshogbo und Ile-Ife zeigten die Beiers nicht nur gesammelte Bilder, sondern auch G. Beiers eigene Bildproduktionen, wie das große Gemälde (120 x 180 cm) an der hinteren Wand, das Fischmobile und die Druckgrafik an der unteren linken Wand.

Das Gemälde mit dem Titel *Sunbirds* (Abb. 3.9.9), wurde 1965 in Oshogbo hergestellt und mit nach Port Moresby genommen, ein Zeichen dafür, wie wichtig dieses Bild für G. Beier war. In dieser Zeit leitete sie bereits den zweiten Workshop im *Mbari Mbayo Club* und entwickelte unter den Einflüssen der Künstlerinnen und Künstler, mit denen sie arbeitete, ihre eigene Bildsprache (s. 3.3, 3.4). *Sunbirds* belegt die Suche danach. Auf dem Bild ist die Farbe sehr dick aufgetragen, lässt aber unterschiedliche Ebenen hervorscheinen. Linien, die in späteren Arbeiten in ihrer Ruhe dominieren, sind hier noch von untergeordneter Bedeutung und grenzen allenfalls größere farbige Flächen voneinander ab:

„Combined with the interplay of solidly defined abstract shapes structuring the composition, the picture arguably testifies to the artist’s con-

---

der Universität von Papua Neuguinea (Abb. 3.9.8): „There can hardly be a modern artist who exhibited his pictures after only six weeks’ work. But this was a historic occasion. A New Guinean had – to a point – stepped out of his own culture [...]“ (U. Beier 2005, 76) Siehe auch U. Beier (1969a, 1969b).

tinuing struggle to develop a visual language appropriate to the imaginary worlds opened by Tutuola's novel.“ (Okeke-Agulu 2013, 168-169)

Das Fischmobile, aus Aluminium und mit indischer Tusche bemalt, baute G. Beier zur Geburt ihres ersten Sohnes S. Beier im Jahre 1967. Ein ähnliches Mobile fertigte sie für die Kunsthistorikerin Jennifer Vorbach<sup>309</sup> an, eine Freundin der Familie (Abb. 3.9.10). Die kleine Druckgrafik, die links neben der Figurenansammlung hängt, ist ebenfalls von G. Beier, die sich damit intensiv mit dem Roman *Die Blechtrommel* des deutschen Schriftstellers Günther Grass auseinandersetzte<sup>310</sup>. Zu ihrem Oeuvre gehörten in Papua-Neuguinea wieder Wandgemälde – eins davon ist auf dem Universitätscampus zu bewundern (Abb. 3.9.11) – sowie Entwürfe von Stoffmustern – dazu bot sie auch Seminare und Kurse an –, die aufgrund der hohen Nachfrage auf Stoff gedruckt und in dem von ihr gegründeten Laden *Hara Hara Prints* verkauft wurden. Auch die von ihr angelernten Künstlerinnen und Künstler konnten ihre Produktionen in diesem Laden anbieten und sicherten sich damit eine weitere Einnahmequelle (G. Beier 1974, 2001b; U. Beier 2005).

Auffällig im Wohn- und Esszimmer sind die zahlreichen, unterschiedlich gestalteten Ahnen- und Abwehrbretter an oder vor den Wänden. Die beiden größten, deren bemalte Flächen Gesichtern gleichen, sind Abwehrschilde, die in der Sepikgegend hergestellt wurden. Das gilt auch für die Giebelmaske mit der geschwungenen Nase und dem geöffneten Mund. Diese Masken hingen meistens an den Giebeln der bis zu fünfundzwanzig Meter hohen Kult- oder Geisterhäuser (Abb. 3.9.12), die *eravo*. Das

<sup>309</sup> Ich habe zu Jennifer Vorbach keine weiteren Daten gefunden.

<sup>310</sup> G. Beier. Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 17. Dezember 2013 (Aufnahme #7, 0:45 min. ff).

Kulthaus in einem Dorf stellt die Verbindung zu den Ahnen her; es ist reich geschmückt und darf nur von initiierten Männern betreten werden. Im Kulthaus werden Gegenstände für geheime Rituale und für die Initiation der jungen Männer aufbewahrt. Das sind meist Speere, Masken und Tiertrophäen. Auch *Hohao*, die Bestandteile einer langen kulturellen Tradition sind, finden sich darin. Über die *Hohao* gibt es unter vielen anderen auch zwei Publikationen von U. Beier zusammen mit Albert Maori Kiki<sup>311</sup> (U. Beier und Kiki 1970, 1996) als er bereits am Iwalewahaus in Bayreuth tätig war (s. 3.7). Es ging in beiden Publikationen vor allem um die bemalten Ahnenbretter der Elema-Gemeinschaft in Orokelo am Golf von Papua-Neuguinea und deren Bedeutung, die hier genannt werden, um zu zeigen, wie sehr sich U. Beier auch mit den unterschiedlichen Gemeinschaften in Papua-Neuguinea befasst hat.

Die Bemalungen und Zeichen auf den *Hohao* sind mit den Mythen der jeweiligen Helden der Gemeinschaft verbunden; sie sollen deren Geister bannen, gleichzeitig aber auch an sie erinnern (s. U. Beier und Kiki 1996, 6). Diese Ahnenbretter wurden aus Hia-, Okari- oder Miai-Holz geschnitzt oder aus den Überresten eines Kanus (U. Beier und Kiki 1970). Ein wesentliches Merkmal dieser Bretter ist ihre Wölbung; die Schnitzart ist immer ähnlich. Auf die Bretter werden Gesichter gemalt, meistens mit einem weit geöffneten Mund und Zähnen. Für die Schwarzfärbung wird Kohle, für die helleren Farbtöne rosafarbener Ocker verwendet. Neben

---

<sup>311</sup> Albert Maori Kiki (1931-1993) war Mediziner (Pathologe) und Mitbegründer der Pangu Partei, die 1967 gegründet wurde und die die erste Regierung nach der Unabhängigkeit stellte. Unter dem ersten Premierminister Michael Somare wurde Kiki 1972 Minister für Land und Umwelt und 1975 stellvertretender Premierminister. U. Beier pflegte eine enge Beziehung zu ihm (G. Beier 2001b; Ogundele 2003, U. Beier 2005) und publizierte dessen Autobiografie *Ten Thousand Years in a Lifetime*, die 1968 veröffentlicht wurde (Kiki 1968).

diesen Gesichtern finden sich Symbole, die jeweils für eine bestimmte Gemeinschaft spezifisch sind. Insgesamt sind die Vorgaben für die Gestaltung, d. h. die Form, das Gesicht und die Konzentration auf den Nabel, relativ streng. Wie man aber ebenfalls auf der Fotografie erkennen kann, gibt es auch Darstellungen von *Hohao*, die den gesamten Körper zeigen, wobei auch hier der Nabel durch einen auffälligen Kreis hervorgehoben wird (Abb. 3.9.13). Der Nabel symbolisiert die Verbindung zwischen der Gemeinschaft und ihren Ahnen (U. Beier und Kiki 1996). Die Darstellungen erscheinen oft abschreckend: „Ohne Zweifel sollte die Erscheinung des *Hohao* eine potentielle sehr gefährliche und zerstörerische Macht darstellen.“ (U. Beier und Kiki 1996, 8) Manche Bretter wurden vergraben, um ihre Macht zu bannen<sup>312</sup>. Diejenigen, die Ahnenbretter schnitzten, hatten keine formale Ausbildung, sondern waren meist Mitglieder der Gesellschaft, die zu alt zum Jagen und Fischen waren. Die Bedeutungen der Symbole wurden nur innerhalb der Gemeinschaft weitergegeben:

„Die Möglichkeiten des Hohao-Schnitzers waren äußerst begrenzt, weil er sich an ganz strenge Konventionen halten musste. Wenn die Kunstform dennoch nicht zur leblosen Stereotype degenerierte, so lag es sicher daran, dass ein Hohao-Schnitzer keine formale Ausbildung erhielt.“ (U. Beier und Kiki 1996, 16)

Die Tatsache, dass viele *Hohao* versteckt und manchmal sogar begraben wurden, um ihrem Einfluss zu entgehen, zeigt, welche Bedeutung diese Gegenstände hatten. Dass diese nun zu mehreren außerhalb ihres Wirkungsbereiches öffentlich gezeigt wurden, ist erstaunlich.

---

<sup>312</sup> Zur Macht der Bilder vgl. Bredekamp (2013).

„In 1967 one could buy carvings at 2 shops selling ‘artifacts,’ in Port Moresby. The shops were owned by Australians. The carvings were not expensive and we could surround ourselves with the sacred images of the country we had just arrived in. There was an abundance of carvings for sale. The Catholic Church was particularly successful at this time, according to Mike Somare, in persuading the villagers that their gods were evil. So Sepik gods ended up at Amsterdam auctions and the proceeds went to the church.“ (G. Beier, Email an die Autorin, 7. August 2016)

Ähnlich wie das Antiquitätenmuseum in Oshogbo (s. 3.6) diente das private Haus als Aufbewahrungsort für Bilder, die offenbar bereits ihre ursprüngliche soziale Funktion verloren hatten und zu Verkaufsobjekten geworden waren. Auch kann es sein, dass sie, ähnlich den Bildern im Antiquitätenmuseum, dazu dienten, die Künstlerinnen und Künstler an ihre eigenen kulturellen Bildpraktiken zu erinnern. Das Haus, die Privaträume, wurde zu einem Zufluchtsort für traditionale Bilder, die vielleicht woanders zerstört worden wären. Auf anderen Fotografien der Wohnung sind auch moderne Bilder zu sehen (Abb. 3.9.14), die aus anderen Ländern, z. B. Indien und Mosambik, mitgebracht worden waren. Auch hier werden wieder die beiden Schwerpunkte der Beiers deutlich: Das Sammeln von traditionellen und modernen Bildern mit jeweils einem authentischen Anspruch. Erstere verkörpern im vorliegenden Fall die Idee eines vom Westen unbeeinflussten Papua-Neuguineas, letztere geben ein zeitgenössisches Bild von Papua-Neuguinea, indem neue Kontakte mit ihren Schwierigkeiten und Möglichkeiten thematisiert werden. Auch hier waren U. Beier und in zunehmendem Maße G. Beier Initiatoren zukünftiger Künstlerkarrieren. Wie in Nigeria, waren beide (mit der Betonung auf

‚beide‘, um die immer stärkere Zusammenarbeit zu betonen) jedoch auch an Bildproduktionen von Künstlerinnen und Künstlern interessiert, die sich in ihren Augen außerhalb von sozialen und akademischen Normen bewegten, so wie der Künstler Wanamera (n. a.), von dem die Figur ist, die rechts am Durchgang steht. Wanamera stammte aus Asempa, dem östlichen Hochland Papua-Neuguineas. Er traf G. und U. Beier auf einer Reise nach Goroka (ebenfalls im östlichen Hochland) im Jahre 1968 (U. Beier 1970, 2005; G. Beier 1974). Wanamera gestaltete außergewöhnliche Skulpturen, die die Toten seines Dorfes darstellten. Für seinen verstorbenen Bruder baute er ein Mausoleum, welches er im Laufe der Zeit erweiterte. Dies war in U. Beiers Augen ein Versuch, die Verbindung zu den Ahnen wiederherzustellen.

„His entire artistic activity arose from the need to come to terms with the incomprehensible changes that were happening around him. This involved the creation of a personal mythology and of strengthening the community by re-establishing strong link with the dead.“ (U. Beier 2005, 134)

Das Mausoleum enthielt 50 Figuren unterschiedlicher Größen, die Wanamera auch, wenn sie nicht einen speziellen Toten repräsentierten, verkaufte, wie wahrscheinlich auch die armlose Skulptur auf der Fotografie: „Some figures have huge, heavy legs that dwarf the body and make the tiny arms appear to be amputated. Sometimes, the arms are not carved at all.“ (U. Beier 2005, 131) Viele Fotografien von Wanameras Skulpturen befinden sich im Archiv der Beiers im Iwalewahaushaus (Abb. 3.9.15, 3.9.16). „Wanamera is not a traditional artist. Nor can he be called a modern artist. He is not really working to express himself, but he

is working for the community, for their future. His work tries to evoke an ideal future.“ (G. Beier 1974, 49)

Weitere Gegenstände, wie das große Bild am linken Rande der Fotografie, brachte G. Beier von ihrer Reise nach Indien im Jahre 1967 mit nach Papua-Neuguinea. Die auf der Fotografie zu sehenden Bildproduktionen erinnern also auch an die unterschiedlichen Orte, an denen sich die Beiers bereits aufgehalten hatten, und belegen ihr Interesse an den jeweiligen lokalen kulturellen Praktiken, die sie, wie bereits in Nigeria, vor einem potentiellen Untergang bewahren wollten.

Die konstante Rückbesinnung auf Nigeria wird auch in den Namen der beiden Söhne deutlich. Beide Söhne, Sebastian Tokunbo Beier (\*1967) und Lazarus Olatunji Beier (\*1970), haben Yoruba-Namen. Die Rückkehr der Beiers im Jahre 1971 nach Ile-Ife, schien daher nur folgerichtig, trotz der Bemühungen der Universität, die Beiers zu halten und das *Centre for New Guinea Cultures* auszubauen (Ogundele 2003): „They realized that this might be their last opportunity to work in Nigeria and wanted Sebastian and Tunji to experience the country that meant so much to them.“ (Tröger 2001, 25)

### 3.9.2.3 Wiederholungen II

Der zweite Aufenthalt der Beiers in Port Moresby ab dem Jahre 1974 war in vieler Hinsicht wiederum eine Weiterführung der Tätigkeiten, die sie in Ile-Ife ausgeübt hatten: „Ulli Beiers activities as director of the Institute of Papua New Guinea Studies at Port Moresby from 1974-1978 were in many ways a continuation of what he did at the University of Ife.“ (Ogundele 2003, 207)



Ein Grund, warum die Beiers erneut nach Port Moresby zogen, war Albert Maori Kiki, der 1973 nach Ile-Ife gekommen war, um U. Beier davon zu überzeugen, wieder zurückzukehren, und das *Institute for Papua New Guinea Studies* aufzubauen<sup>313</sup>. Als die Beiers in Port Moresby ankamen, war Kiki bereits Außenminister seines Landes. Nach G. Beiers Auffassung bewegte sich ihre Familie nun gegen den Strom der Weißen, die das Land nach der Unabhängigkeit verließen. Dies sah sie als Bestätigung ihrer Sonderrolle an<sup>314</sup>.

Kikis Vorstellungen deckten sich mit U. Beiers Bemühungen, die lokalen kulturellen Traditionen ‚am Leben‘ zu erhalten. Er wollte U. Beier die Gelegenheit geben, ein eigenes Institut zu etablieren (aufbauend auf den Konzepten des *Centre for New Guinea Cultures*), welches sich mit den unterschiedlichen kulturellen Ausprägungen in Papua-Neuguinea auseinandersetzen sollte. Papua-Neuguinea verwaltete sich zu dieser Zeit bereits selbst. Michael Somare (\*1936), Begründer der Pangu-Partei, war seit 1967 Premierminister. Das angedachte Institut war zunächst noch kein konkretes Projekt, doch konnten U. Beier und Kiki die Regierung von der Notwendigkeit des Institutes überzeugen und veranlasste, dass dafür eine alte Fabrik angemietet wurde. Bereits im Jahre 1974 wurde das Institut eröffnet mit dem Ziel:

„To record in the fullest and most meaningful way possible the surviving traditional ways of life in Papua New Guinea, as well as the chang-

---

<sup>313</sup> U. Beier flog bereits 1972 nach Papua-Neuguinea, um die Regierung in kulturellen Angelegenheiten zu beraten (s. Ogundele 2003, 206).

<sup>314</sup> G. Beier. Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 6. Januar 2015 (00:35 min. ff).

ing life styles and cultural forms that are being developed as a result of contact with other cultures.“ (Institute of Papua New Guinea 1977,13)

Während U. Beier erneut seine beiden Schwerpunkte, die Erhaltung und Bewahrung von traditionellen Bildern (U. Beier richtete ein Musik- und Folklorearchiv ein<sup>315</sup>) und die Förderung von ‚modernen Künstlern‘ weiterführen konnte, war das Institut und die damit verbundene Ausbildung für die Regierung ein wichtiger Schritt auf dem Weg, eine nationale Identität zu etablieren und die unterschiedlichen Gemeinschaften des Landes zu vereinen (vgl. dazu auch Senghors Idee in 3.5):

„This task cannot be achieved merely with good will or sensible legislation. It requires above all, KNOWLEDGE. We must know who we are, we must understand our past, appreciate our traditions. We must discover how much we have in common (far more than most of us think we have) but at the same time we must be aware of, but tolerant of our differences.....[sic]. That is why we created the Institute of Papua New Guinea Studies.“ (Somare in Institute of Papua New Guinea Studies 1977, 10)

Anfangs wohnten die Beiers wieder auf dem Campus, zogen aber schnell in ein größeres Haus in der Stadt, in dessen Garten G. Beier eine eigene Galerie mit dem Namen *Gambamuno*<sup>316</sup> eröffnete. In dieser Zeit arbeitete G. Beier mit der *Village Development Task Force*<sup>317</sup> zusammen, die versuchte, kleine Kunsthandwerksbetriebe zu etablieren, und unterstützte

---

<sup>315</sup> Siehe dazu den Überblick über die Arbeit des *Institut of Papua New Guinea-Studies* von 1974-1978 (Institut of Papua New Guinea Studies 1978).

<sup>316</sup> Der Name kommt aus der Sprachgemeinschaft der Chimbu und kann mit ‚beautiful design‘ übersetzt werden (s. Tröger 2001, 30).

<sup>317</sup> Eine von der Regierung gegründete Organisation, die den Aufbau von Kleinbetrieben initiierte und unterstützte.

mit Hilfe dieser Einrichtung Frauengruppen in der Umgebung von Port Moresby (G. Beier 2001b). Auch hier entwarf G. Beier, wie schon in Ile-Ife (s. 3.8), eine große Eisenskulptur, die den Mythos von Sonne und Mond darstellte<sup>318</sup> und mit Hilfe von Studierenden im Jahre 1976 fertig gestellt und an der Außenwand des Institutes angebracht wurde (Abb. 3.9.17). Die Beiers sammelten im Jahre 1976 auch etwa dreihundert Tontöpfe aus der Sepikgegend und schenkten sie dem *Wewak Cultural Centre*, einer Abteilung des *National Cultural Councils* in Papua-Neuguinea, dessen Direktor die Arbeiten allerdings innerhalb eines Jahres wieder verkaufte. Einige der Tonarbeiten wurden 1976 in dem von Beier gegründeten Magazin *Gigibori: A Magazine of Papua New Guinea Cultures* abgebildet (G. Beier 1976)<sup>319</sup>.

### 3.9.3 Fazit

Die Beiers gingen während ihrer beiden Aufenthalte in Port Moresby ähnlich vor wie in Oshogbo und Ile-Ife. Dazu gehörten der Besuch des *Laloki Mental Home*, die Gründung des Magazins *Kovave*, in dem Beier, ähnlich wie in *Black Orpheus*, sein Konzept des ‚modernen Künstlers‘ propagierte, die Gestaltung des eigenen Hauses, welches ebenfalls zu einem kulturellen Zentrum wurde, die Sammlung von traditionellen Bildern, die es galt vor dem Zerfall und dem Vergessen zu schützen, der

---

<sup>318</sup> Es ist die Geschichte von *Aru Aru*, der ausreiste, um den Mond zu töten, den er beschuldigte mit seiner Frau geschlafen zu haben. Als er den Mond fand, gab der ihm jedoch Yam als Geschenk an seine Gemeinschaft mit (s. u. a. U. Beier 1976c; Slone 2001).

<sup>319</sup> *Gigibori* kommt aus der Suau Sprache und heißt wörtlich übersetzt ‚Hitze‘. Überträgt man es auf eine Bildproduktion, bedeutet das Wort ‚magische Kraft‘. Es ist ein ästhetisches Konzept ähnlich *Iwalewa* (s. 3.7). Das Magazin wurde 1974 gegründet (s. Ogundele 2003, 208).

Lehrplan von U. Beier, der sich mit dem in Ibadan deckte, und G. Beiers enge Zusammenarbeit mit Künstlerinnen und Künstlern vor Ort. Hier wählte sie erneut maßgeblich die Künstlerinnen und Künstler aus, mit denen sie arbeiten wollte und bestimmte somit auch, welche Werke in die Sammlung aufgenommen wurden. Auch hier versuchten die Beiers die in ihren Augen vom Verschwinden bedrohten kulturellen Praktiken zu dokumentieren und womöglich wiederzubeleben, um sie zumindest im lokalen, kulturellen Gedächtnis zu verankern. U. Beier traf auch hier auf ein Umfeld, in dem er seine Vorstellungen, die sich seiner Meinung nach bereits in Nigeria bewährt hatten, anwenden konnte. Die ähnlichen Einschätzungen der Situation von Papua-Neuguinea kurz vor und nach der Unabhängigkeit und die künstlerischen Praktiken vor Ort, die Behandlung von traditionellen und modernen Bildern durch die weißen Siedler, sowie die Vergleiche mit Nigeria in Publikationen, schienen seine eigene Arbeit und Ansichten zu bestätigen. Wesentlich erscheint mir, dass sich in Port Moresby die Zusammenarbeit mit ihrem Mann änderte. Während U. Beier nur schwer Zugang zu der lokalen Bevölkerung fand, fühlte sich G. Beier schneller aufgehoben, auch weil sie, wie in Nigeria, eng mit den Personen vor Ort zusammenarbeitete. Ihre deutlich präsentere Stimme in Publikationen und Arbeiten aus dieser Zeit belegen eine Festigung ihrer Rolle. Auch wenn viele der vertretenen Ansichten sich mit denen von U. Beier deckten, versuchte G. Beier vor allem ästhetische Konzepte mit einer anderen Terminologie zu fassen (so eignete sie sich durch Diskussionen mit Akis andere ästhetische Begriffe an, mit denen sie arbeitete, s. G. Beier 1974). Insgesamt gibt es im Nachlass von G. und U. Beier zwar viele Fotografien von und Arbeiten zu Papua-Neuguinea, doch sind diese bei weitem nicht so zahlreich wie die (An)Sammlung von Bildern über

Nigeria (und auch Afrika im Allgemeinen). Das hatte zwar auch etwas mit dem Zeitraum zu tun, in dem die beiden jeweils vor Ort waren – in Nigeria verbrachte U. Beier etwa zwanzig, in Papua-Neuguinea nur acht Jahre –, unterstreicht aber auch, welche Bedeutung Nigeria für ihn (und auch für sie) hatte, denn Nigeria war für beide Heimat im physischen und psychischen Sinne.

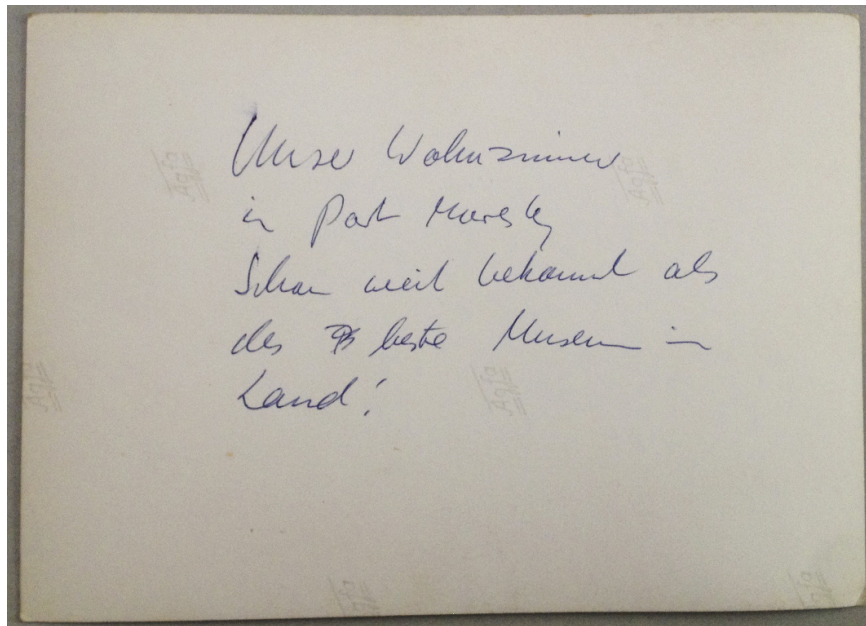


Abb. 3.9.2

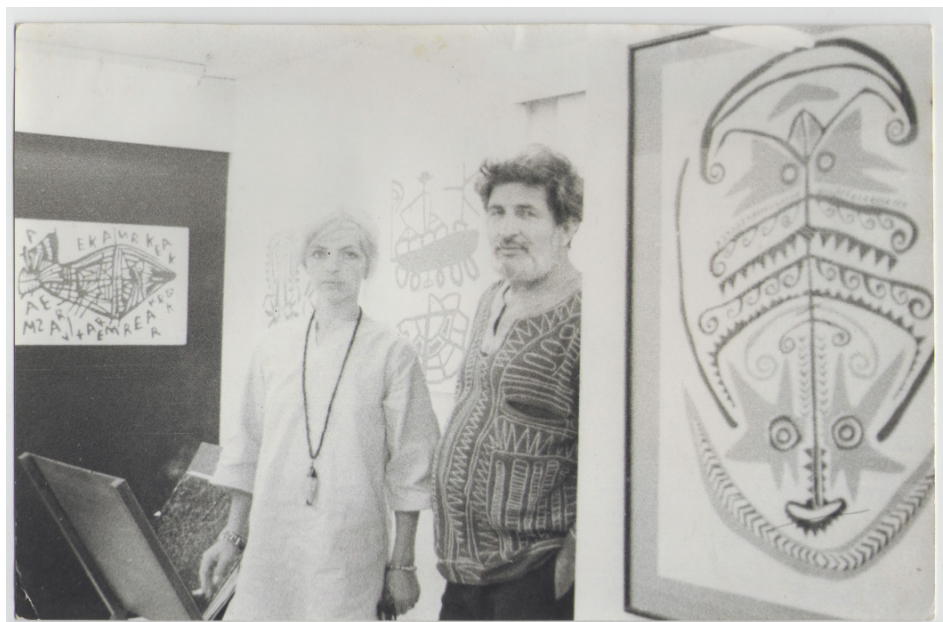


Abb. 3.9.3

16



Abb. 3.9.4



Abb. 3.9.5

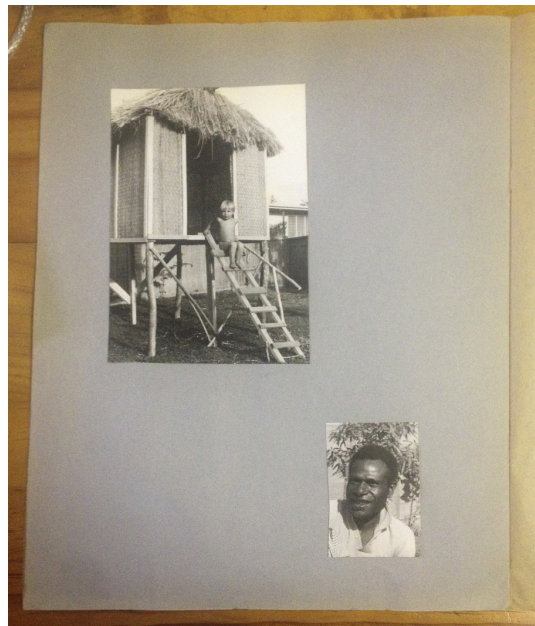


Abb. 3.9.6

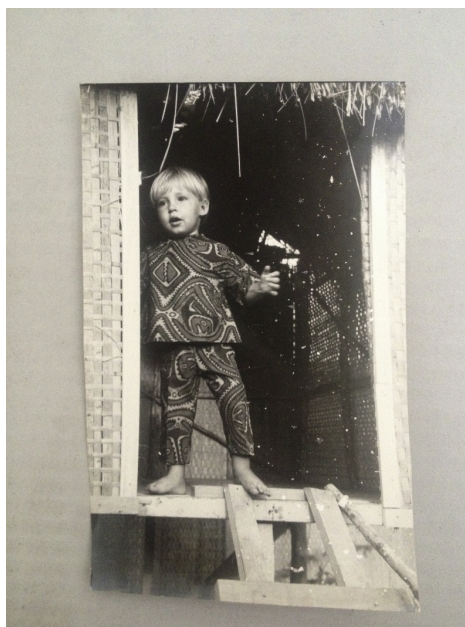


Abb. 3.9.7



Ralph Balmer, Akis & Sohn Gunther.



Abb. 3.9.8

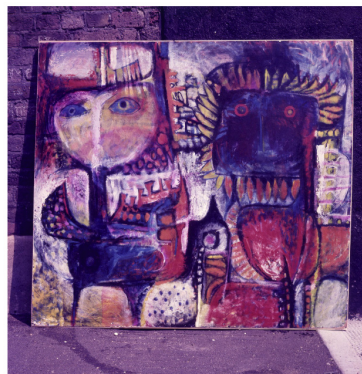


Abb. 3.9.9



Abb. 3.9.10



mural on Georgina's house in the University campus, Port Moresby, P.N.G. 120cm x 480cm 1967

Abb. 3.9.11



Abb. 3.9.12



Abb. 3.9.13



Abb. 3.9.14

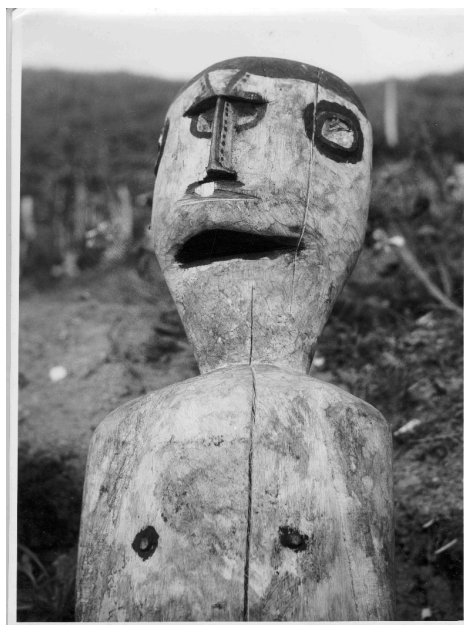


Abb. 3.9.15





Abb. 3.9.16



Abb. 3.9.17



Abb. 3.10.1

### **3.10 Eine Bildentfernung**

#### **3.10.1 Vor-Ikonografische Beschreibung**

Die Schwarz-Weiß Fotografie mit den Maßen 20 x 25 cm aus dickem Papier und hat angerissenen Ränder. Es ist sehr hell entwickelt und hat einen leichten Gelbstich. Zudem sind einige bräunliche Flecken über das ganze Bild verteilt. Sie könnten vom Entwickler stammen oder von einer anderen Flüssigkeit, die auf das Bild getropft ist. Das Bild hat mehrere kleine Risse und Knicke und scheint oft in den Händen gehalten worden zu sein.

Die Fotografie zeigt die Porträts zweier Personen, die ineinander überzugehen scheinen. Die Porträts stammen von unterschiedlichen Aufnahmen; das Bild ist also doppelt belichtet worden. Man sieht eine männliche Person, deren Kopf etwa am Haaransatz vom Bildrand beschnitten ist. Ihre Schultern befinden sich etwa in der Mitte des Bildes. Auf Höhe der Brust wird das Bild sehr hell. Hier verschwindet die Musterung des längs gestreiften Hemdes abrupt, so dass anzunehmen ist, dass hier der untere Rand des Porträts erreicht ist. Der Mann trägt eine dunkle Sonnenbrille mit verzierten Bügeln, seine Augen schauen die Betrachterin oder den Betrachter direkt an. Augenbrauen, Stirn und die darauf sichtbaren Falten sind zum Teil von gelockten relativ hellen Haaren bedeckt. Seine Oberlippe ist von einem Schnurbart bedeckt. Seitlich der Nase befinden sich tiefe Falten, die bis an die Mundwinkel reichen.

Das zweite Porträt, das Gesicht einer Frau, ist etwas größer als das des Mannes und ‚endet‘ etwa auf Höhe seiner Augen. Ihre dunklen Haare fallen seitlich herab und rahmen ihr helles Gesicht ein. Der Ansatz der Haare und ihre Stirn befinden sich im Bereich der Nasen- und Mund-

partie des Mannes. Die Frau hat dunkle Augenbrauen und helle Augen, unter denen man jeweils einen Lidstrich sieht, der über die Augenwinkel hinausreicht. Die Frau blickt nach rechts und scheint leicht zu lächeln und stützt ihr Gesicht auf die linke Hand, deren Finger ihre Wangenknochen berühren. Sie trägt einen Ring am Mittelfinger. Ihre rechte Hand ist links neben ihrem Gesicht zu sehen. Mit zwei Fingern scheint sie in ihre Haare zu fassen, die anderen Finger liegen außerhalb des Bildes. Ihre Hände sind sehr hell und haben fast gar keine Zeichnung. Sie scheint auf einem Rohrstuhl zu sitzen, der im Hintergrund sichtbar ist und dessen Lehne bis zu der Stirn des Mannes reicht.

### 3.10.2 Wenn Bilder bleiben

„Photographs here are extensions of relationships.“ (Edwards 2005, 36)

Die Fotografie befindet sich in G. Beiers Privatbesitz. Das Datum ist nicht bekannt. Es handelt sich dabei um je ein Porträt von U. und G. Beier, deren Negative von U. Beier in der Dunkelkammer während einer Entwicklungsphase nacheinander auf Fotopapier kurz belichtet wurden. Der endgültige Abzug zeigt daher beide Porträts übereinander. Doppelbelichtungen sind problematisch, da die mehrfach nachbelichteten Stellen oft zu dunkel werden und die einfach belichteten Stellen sehr hell, z.B. die Hände der Frau. Obwohl, das Bild nicht gleichmäßig ausgeleuchtet ist, belegt es aber, dass U. Beier sein Metier als Fotograf beherrschte oder wie G. Beier sagte: „[...] he did it like a painter.“<sup>320</sup>

Bereits beim ersten Sichten des *Beier-Nachlass* im Jahre 2012 in Sydney fiel mir dieses Bild in die Hände. Schon damals habe ich oft mit G. Beier

---

<sup>320</sup> G. Beier. Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 17. Dezember 2013 (Aufnahme #5, 17:18 min. ff).



und später mit Kolleginnen und Kollegen im Iwalewahaushaus über dieses Bild gesprochen, über die Beziehung zwischen U. und G. Beier, über den Anfang ihrer gemeinsamen Lebensgeschichte, aber auch über das Ende des gemeinsamen Lebens im Jahre 2011, in dem U. Beier starb. Dieses Bild stand und steht für mich für den gemeinsamen Lebensentwurf der Beiers. Es war für mich nicht nur ein sehr privater und emotionaler Einstieg in das Archiv (s. 2.4), sondern ein ganz wesentlicher Teil meines Plateaus. Ich nahm es wiederholt in die Hand und erinnerte mich dabei immer wieder an die vielen Geschichten, die mir G. Beier im Laufe der letzten Jahre dazu (und zu anderen Bildern) erzählt hatte. Dennoch fehlten mir bei der Niederschrift die Worte, denn die Geschichten sind zu privat und zu intim, um Teil einer der Öffentlichkeit zugänglichen Arbeit zu werden.



Abb. 3.11.1

### **3.11 Der Ulli Beier-Schrein**

#### **3.11.1 Vor-Ikonografische Beschreibung**

Die folgende Beschreibung unterscheidet sich wesentlich von der der vorherigen Fotografien. Sie geht über das abgebildete Foto hinaus, weil ich zusätzlich die Komposition und Details der Bilder auf dem Schrank aus verschiedenen Perspektiven abfotografiert habe und alle diese Aufnahmen mit in die lange und detaillierte Beschreibung miteingeflossen sind. Diese habe ich bewusst so in meiner Arbeit gelassen, da sie den Prozess des Annäherns und den Versuch der Durchdringung in ihrer nüchternen Ausführlichkeit besonders verdeutlicht. Während der Aufnahmen wurden die Bilder von mir und G. Beier angefasst, hochgehoben und von allen Seiten betrachtet. Nur wenn man das berücksichtigt, versteht man, warum die Beschreibungen so detailliert sind. Zudem habe ich sie aus Gründen der Übersichtlichkeit bereits hier mit Erklärungen versehen. Die Informationen über Herkunft und Bedeutung für die Beiers habe ich aus zwei dazu aufgenommenen Bildbesprechungen mit G. Beier vom 10. Dezember 2013 (12:28 min. ff) und vom 14. Januar 2014 in Sydney. Weitere Informationen über das Material und ihren Gebrauch habe ich aus mehreren Gesprächen mit Prof. Dr. Paola Ivanov erhalten.

Das hochformatige Foto ist farbig und wurde digital aufgenommen (3264 x 2448 Pixel). Es zeigt einen Grafikschrank aus hellem Holz, der in einer Nische an der Wand steht. Er ist mit einem Batiktuch bedeckt, auf der verschiedenen Objekte stehen und eine große, gerahmte Schwarz-Weiß Fotografie, die gegen die Wand gelehnt ist. Diese Fotografie zeigt eine Person, die fast das gesamte Bild einnimmt. Sie trägt

eine runde, hell bemalte Maske aus Holz und wendet sich der Kamera zu. Die geschnitzten Augenbrauen der Maske liegen sehr hoch, was ihr einen erstaunten Gesichtsausdruck verleiht. Darunter liegen die in das Holz eingearbeiteten Augen, die dunkel umrandet und deren Pupillen dunkel sind. Die Nase erstreckt sich fast über die Hälfte der Maske. Darunter deutet eine kurze schwarze, leicht geschwungene Linie einen Schnurrbart an. Der Mund darunter ist ebenfalls dunkel und schmal. Auf Höhe der Augen befinden sich seitlich kleine Ohren. Das Haar oberhalb der Maske ist dunkel und steht nach oben und zu den Seiten ab. Die Person trägt ein dunkles Hemd; sie hat beide Arme angewinkelt, die Hände halten je eine weiße Maske, die ähnlich bemalt ist wie die Gesichtsmaske. Hinter der maskierten Gestalt steht rechts eine weitere Person. Man sieht deren linke Schulter, den linken Arm und eine mit Stoff umhüllte Hand, die zum Hals greift. Diese Person trägt ebenfalls eine helle Maske, die den anderen Masken ähnelt. Links am Rand der Fotografie ist eine dritte Person sichtbar, von der man lediglich eine Schulter und einen Arm sehen kann. Im Hintergrund des Fotos sieht man das Dach eines Hauses. Die Szene auf der Fotografie spielt sich im Freien ab und zeigt eine *Agbegijo*-Maskerade<sup>321</sup>, die nach G. Beiers Aussage im Dorf Erin Osun in der Nähe von Oshogbo stattgefunden hatte. In diesem Dorf lebte und arbeitete der mit dem Ehepaar Beier befreundete Trommler Alhaji Rabiū Ayandokun. Der Fotograf war U. Beier. Wann diese Aufnahme entstand, ist unbekannt. Solche Maskeraden dienten in erster Linie der Unterhaltung und karikierten u. a. Europäer mit ihren langen Nasen und ihrer hellen Haut, wie auch auf dem

---

<sup>321</sup> *Agbegijo* war eine professionelle Theatergruppe aus Oshogbo (U. Beier 1964; Adedeji 1969) und Teil der *Egungun* Maskeraden (Adedeji 1969; Drewal 1978; U. Beier 1995c), die zu unterschiedlichen Anlässen auftrat.

Foto zu sehen ist<sup>322</sup>. Während der Auftritte tanzten die maskierten Personen unter anderem auch europäische Standardtänze, wie in dem Film *New Images. A Film on Oshogbo* (1964) von Frank Speed gezeigt wird (s. Fußnote 116). U. Beiers Faszination für diese Maskeraden zeigte sich auch in Bayreuth, wo er Masken anhand der hier abgebildeten Fotografie nachbauen ließ, um sie im Juli 1992 für einen Auftritt von Ayandokun vor Bayreuther Publikum im Markgräflichen Opernhaus zu verwenden (Abb. 3.11.2).

Unmittelbar vor der Fotografie sieht man von links nach rechts ein quadratisches, bronzefarbenes Metallrelief, eine Fotografie, die U. Beier zeigt, eine Ikone, ein geknicktes Schwarz-Weiß Foto und eine weitere Ikone. Auf dem bronzefarbenen Relief (Abb. 3.11.3) ist eine Figur dargestellt, deren Kopf aus einem Halbkreis besteht, dessen gerade Seite nach unten zeigt. Ihre Augen haben auffallend lange Wimpern. Nase und Mund sind gut sichtbar herausgearbeitet. Auf der linken Wange ist eine vierblättrige Blüte dargestellt. Der Körper der Figur besteht aus abstrakten Formen, doch sind ein Arm, eine Hand und ein Bein zu erkennen. Das Bein reicht bis zum unteren Ende des Reliefs. Unter dem Bein, in einem Viereck, befindet sich ein Fisch. Links von der Figur windet sich eine Schlange bis über ihren Kopf hinaus nach oben; sie hat zwei hervorstehende Augen mit jeweils drei Wimpern. Ihr Körper besteht aus unterschiedlichen Halbkreisen. Rechts von der

---

<sup>322</sup> Laut G. Beier in den Bildbesprechungen vom 10. Dezember 2013 (12:28 min. ff) und 14. Januar 2014 (Aufnahme #2, 00:00 min. ff) waren diese beide Figuren dem schottischen Forscher und Diplomaten Hugh Clapperton (1788-1827) und dem englischen Forscher und anfangs Angestellten von Clapperton, Richard Lander (1804-1834) nachempfunden. Clapperton unternahm zwei Expeditionen nach West-Afrika, die ihn auch nach Nigeria führten. Er wurde auf seiner zweiten Reise (1825-1827), auf der er den Verlauf des Nigers erforschen wollte, von Lander begleitet. Die Reise wurde jedoch aufgrund vieler Todesfälle in der Begleitmannschaft abgebrochen. Clapperton starb 1827 in Sokoto, Nigeria (Lander 1967; Lovejoy 2004).

Schlange steht ein Vogel im Profil, er hat einen langen Schnabel, der, wie auch seine gewölbte Brust, der Figur zugewandt ist. Sein Rücken wird von zwei Halbkreisen gebildet, die an Flügel erinnern. Links neben den Beinen des Vogels befindet sich eine weitere Figur, die nicht näher zu identifizieren ist. Bei dem Relief handelt sich um eine Kupferplatte, die G. Beier im Jahre 1975 im Künstlerdorf Chalamandal<sup>323</sup> in Indien angefertigt hatte, als sie bei dem Künstler Sultan Ali wohnte und arbeitete<sup>324</sup>.

Unmittelbar neben dem Relief steht ein kleines gerahmtes Foto, das U. Beier zeigt (Abb. 3.11.4). U. Beier ist im Halbprofil zu sehen und wendet dem Betrachter sein Gesicht zu. Er trägt ein dunkles kragenloses, besticktes Hemd. Sein rechter Arm ist nicht zu sehen, sein linker Arm ist auf Brusthöhe angewinkelt. Zwischen Mittel- und Ringfinger hält er eine Schnur, die um den Hals eines kleinen Affen gebunden ist, der auf seiner linken Schulter sitzt. U. Beier trägt einen Vollbart; seine Haare sind zerzaust. An der Wand hinter ihm hängen zwei Posterdrucke. Es handelt sich dabei um die von Wenger gestalteten Titelblätter des *Nigeria Magazine*. Details sind nicht zu erkennen. Das Bild wurde 1966 anlässlich seiner Abschiedsfeier in einem nigerianischen Radiostudio in Lagos aufgenommen. Kurz darauf verließen U. und G. Beier Nigeria, um nach Papua-Neuguinea zu ziehen (s. 3.10). U. Beiers Hemd ist mit Stickereien verziert, das G. Beier zunächst mit Kreide auf das Hemd gemalt hatte und dieses dann zu einem Schneider in Oshogbo brachte, der es nach dieser Vorlage bestickte. Dieses Hemd ist auf mehreren Fotografien, die U. Beier zeigen, zu sehen (Abb. 3.11.5). Der Affe auf der

---

<sup>323</sup> Das Künstlerdorf wurde 1966 gegründet und war besonders in den 1970er Jahren ein wichtiger Ort für zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler.

<sup>324</sup> Sultan Ali (1920-1998) war ein indischer Künstler, dessen Arbeiten von U. Beier gesammelt und u. a. 1982 und 1989 im Iwalewahaus ausgestellt wurden (U. Beier 1981b, 1984b).

Schulter ist Moses, eine Meerkatze, für die ein eigenes Fotoalbum angelegt wurde (Abb. 3.11.6). Die Fotografin war Jean Kennedy<sup>325</sup>.

Rechts neben dem Bild von U. Beier steht, an die große Fotografie angelehnt, eine bemalte Holzplatte (Abb. 3.11.7). In ihrem oberen Rand befindet sich mittig ein Loch. Auf der Holzplatte sieht man vor einem grünen Hintergrund eine Person mit Heiligenschein, die auf einem unverhältnismäßig kleinen Pferd sitzt. Das Pferd ist gezäumt und gesattelt, am Hals verziert und befindet sich in der Levade, d. h. es wirft seine vorderen Beine in die Luft. Die Person trägt einen grünen Umhang über einem gelben Gewand, das bis zum Oberschenkel reicht. Ihr linker Arm ist nach oben gestreckt und hält einen langen Speer in der Hand, der auf eine hellbraune, am Boden liegende Gestalt gerichtet ist. Der Hintergrund des Bildes teilt sich auf in eine grüne Fläche, die bis zum Vorderfußwurzelgelenk des Pferdes reicht, und in eine grau melierte Bodenfläche. Das Bild wird von einem roten aufgemalten Rahmen umsäumt. Die aufgetragene Farbe weist auf dem gesamten Bild Risse auf. Das Bild stellt den Heiligen Georg dar, der der Legende nach 303 n. Chr. während der Christenverfolgungen unter dem römischen Kaiser Diokletian gefoltert und getötet wurde und daher in der orthodoxen Kirche als Märtyrer verehrt wird. Er wird oft als Ritter dargestellt, der mit seiner Lanze einen Drachen durchbohrt. Der Drachenkampf symbolisiert den Kampf gegen das Böse (Fischer 1989).

Rechts neben dem Heiligenbild steht eine weitere Ikone (Abb. 3.11.7). Es handelt sich ebenfalls um eine Malerei auf Holz. Das gesamte Bild

---

<sup>325</sup> Richard Wolford und Jean Kennedy waren langjährige Bekannte der Beiers und übernahmen für einige Zeit deren Sammlung (s. Fußnote 240). Jean Kennedy veröffentlichte 1992 das Buch *New Currents, Ancient Rivers*, in dem sie auch über die Kunstschaffenden in Nigeria schrieb.

ziert ein reliefartiger Rahmen, der oben in einen Bogen spitz zuläuft. Dadurch entsteht der Eindruck eines Fensters, in das der Betrachter blickt. Im oberen Drittel der Malerei sieht man den Kopf einer Frau und eines Kindes. Beide blicken den Betrachter an. Der Körper der Frau nimmt fast die Hälfte des Bildes ein. Sie trägt ein rotes Tuch auf dem Kopf, das sie zum Teil auch um ihren Körper gewickelt hat. Um ihren Kopf befindet sich ein gelber Heiligenschein. Ihre linke Hand liegt über der linken Brust. Auf ihrem rechten Arm trägt sie ein Kind, das in einen gelben Umhang gewickelt ist. Dort, wo das Kind nicht vom Tuch bedeckt ist, sieht man seine grüne Oberbekleidung mit hellen Rändern. Unter dem gelben Umhang ragen die nackten Füße hervor. Die linke Hand des Kindes umgreift den Zeigefinger und Daumen der Frau. Es hat seinen rechten Arm angewinkelt und hält ein Stück Stoff oder Papier vor der Brust. Auch das Kind trägt einen Heiligenschein, der auf der Höhe der Ohren mit dunklen Strichen verziert ist. Die Ikone zeigt Maria mit dem Jesuskind, und zwar in der Darstellungsform *Hodegetria* (griechisch: ‚Wegweiserin‘), in der Maria das Jesuskind auf dem linken Arm trägt. Es hält eine Schriftrolle in der Hand und symbolisiert damit das fleischgewordene Wort Gottes. Marias rechte Hand weist auf das Kind, das das Gesicht eines Erwachsenen hat. Wie auch andere Ikonen dienen Bilder der *Hodegetria* als Schutz gegen Unheil (Lasareff 1938; Fischer 1989; Zibawi 1994). Beide Heiligenbilder hatte U. Beier von einer seiner Reisen aus Athen mitgebracht und sie während seiner Besuche in Zaria G. Beier geschenkt.

Unmittelbar vor der *Hodegetria* steht eine geknickte Schwarz-Weiß Fotografie (Abb. 3.11.8). Man sieht U. Beiers Gesicht im Profil; er blickt mit ernstem Gesicht und gerunzelten Augenbrauen nach rechts. Sein dunkles Haar ist gewellt. U. Beier stützt sein Kinn auf eine Holzplatte, die vom unteren Bildrand beschnitten ist. Sie ist mit einem Tuch be-



deckt. Klappt man die Fotografie auf, wird ihm gegenüber ein aus Holz geschnitzter Kopf sichtbar, der auf derselben Holzplatte steht (Abb. 3.11.9). Beide Köpfe sind auf Augenhöhe und einander zugewandt. Details im Hintergrund sind nicht zu erkennen. Das Bild wurde von dem Fotografen und Filmemacher Frank Speed zu einem Zeitpunkt aufgenommen als G. Beier noch nicht in Oshogbo war.

Eine Reihe davor befindet sich eine Ansammlung von Figuren (Abb. 3.11.10). Ganz links steht eine Statue aus dunklem Holz auf einem kleinen Sockel; sie ist von vorn zu sehen. Ihre Hände halten auf Höhe der Brust etwas, was nicht näher zu identifizieren ist. Ihr Kopf mit großen Augen und hervorstehender Nase ist auffallend lang. An den Wangen und um den Mund befinden sich Schönheitsmarker in Form von Linien. Die Stirn nimmt fast die Hälfte des gesamten Kopfes ein; dieser wölbt sich nach hinten. Am Hals der Figur hängt eine dicke Kette aus hellen Kaurischnecken; die Zwischenräume zwischen den einzelnen Schneckengehäusen scheinen verschmutzt zu sein. Wie die meisten anderen Figuren auf dem Schrank, ist auch diese von U. Beier fotografisch dokumentiert worden. Das entsprechende Schwarz-Weiß Dia befindet sich im Archiv in einem Holzkasten mit dem Titel *Yoruba Carvings in Melbourne (Ulli & Georgina Beier)*. Das Diapositiv zeigt, dass sich auf der langen Rückseite des Kopfes ein weiteres Gesicht befindet (Abb. 3.11.11). Die Skulptur stellt die Yoruba-Gottheit *Esu-Elegbara* dar, der zwei Gesichter hat. Ein Gesicht blickt in die Vergangenheit, das andere in die Zukunft. „Esu belongs to the past, the present, and the future – all at the same time.“ (Abiodun 2014, 288) *Esu* ist auch der Bote der Götter, der ihnen u. a. die Opfergaben und Bitten übermittelt. Allerdings verkörpert *Esu* ganz unterschiedliche Rollen und seine Reaktionen sind unvorhersehbar. Das zweite Gesicht ist ein Symbol für die Allgegenwärtigkeit von *Esu*, dem nichts entgeht (Abiodun 2014). *Esu* kann

männlich oder weiblich sein, symbolisiert also eines der Hauptprinzipien der Yoruba-Kultur, das besagt, dass nichts genau definiert und eingeordnet ist, sondern dass sich alles ständig bewegt und wandeln kann (und soll). *Esu* zeigt, dass es mehrere Wahrheiten nebeneinander gibt, die sich zwar widersprechen können, sich aber nicht ausschließen (Drewal et al. 1989; Abiodun 2014)<sup>326</sup>.

Neben der *Esu*-Figur stehen rechts unmittelbar vor dem Metallrelief zwei weitere, etwa gleich große Figuren nebeneinander (Abb. 3.11.10). Das Holz, aus dem sie geschnitzt sind, erscheint rötlich. Die links stehende Figur, offenbar eine Frau, steht auf einem schmalen runden Sockel. Dort, wo sich ihre beiden Füße befinden, ist der Sockel wesentlich heller; es scheint, als wäre das Holz an dieser Stelle unbehandelt. Die Zehen und der Fußspann sind glatt und dunkel, die Beine sind auffallend kurz. Um den vorgewölbten Bauch hängen vier Reihen roter Perlen. Ihre Brüste sind groß und hängen leicht herab. Die beiden Arme reichen bis zu den Beinen und liegen nahe am Körper. Der ovale Kopf, fast so groß wie der übrige Körper, endet in einer spitzen Verlängerung; es handelt sich um eine mit länglichen Vertiefungen verzierte Kopfbedeckung. Im Gesicht fallen die nahezu viereckigen vorspringenden Augen auf. Diese besitzen große Pupillen; die Wimpern sind nur angedeutet. Die Nase ist lang; der Mund liegt fast am Kinn. Das Holz wirkt wie poliert und verleiht dem Gesicht einen weichen Ausdruck. Das Holz um die Augen, um die Nase und um den Mund ist etwas heller. Auch die zweite rechts stehende Figur steht auf einem Sockel; um die Füße ist das Holz angeraut. Die breiteste Stelle des dreieckigen Rumpfes liegt in Höhe der Schultern, von denen die Arme, leicht abgespreizt, fast bis zu den Füßen herabhängen. Zwischen den Beinen befindet sich das männ-

---

<sup>326</sup> Vgl. dazu die Idee des Rhizoms (s. 2.3.2).

liche Geschlechtsorgan. Diese Figur hat ebenfalls zwei, allerdings kleinere Brüste, zwischen denen sich ein verziertes Dreieck, der Halschmuck, befindet. Ihr Kopf sitzt auf einem kurzen Hals; er trägt ebenfalls eine nach oben spitz zulaufende Kopfbedeckung. Das Gesicht ist insgesamt kantiger als das der Frauenfigur. Die Stirn ist gewölbt; die großen Augen und die Augenbrauen stehen deutlich hervor. Die linke Wange ist mit drei Linien verziert; die Nase endet direkt auf dem Mund, der kaum zu erkennen ist. Beide Figuren sind fotografisch dokumentiert (Abb. 3.11.12, 3.11.13) und die entsprechenden Diapositive befinden sich ebenfalls in dem oben erwähnten Holzkasten. Bei beiden Figuren handelt es sich um *Ibeji*, das sind Abbilder verstorbener Zwillinge (Abiodun 2001b). Stirbt z. B. einer der Zwillinge, wird eine kleine Figur angefertigt, die das Kind so zeigt, wie es später ausgesehen haben könnte. Oft tragen diese Figuren auch Kleidung, die der des verstorbenen Kindes ähnelt: „This idea of the double nature of twins (human and animal) becomes central to their identity as both familiar and foreign, natural and unnatural, divine and human.“ (Peek 2011, 102) Solche Figuren werden in einem Schrein aufbewahrt oder von der Mutter getragen.

Neben diesen beiden Figuren ist eine weitere *Esu*-Figur im Profil zu sehen (Abb. 3.11.10). Sie kniet auf einem hohen Sockel. Ihre beiden Arme sind angewinkelt. In den Händen hält sie einen langen Stab, der ihr bis zum Mund reicht. Um den Hals trägt sie zwei Ringe, die hinten eine Öse haben, an der zwei lange Ketten aus aneinander gereihten Kaurischnecken hängen, die bis auf den Schrank fallen. Die Augen sind groß und treten hervor. Die Wangen sind mit vier langen Schönheitsmarkern verziert. Der langgestreckte Kopf biegt sich nach hinten; auf ihm sieht man fünf Erhebungen, die offenbar aus demselben Stück Holz geschnitzt wurden. Das spitze Ende der Verlängerung biegt sich nach

unten und endet in einem weiteren Gesicht, das nach hinten blickt. Der lange Gegenstand in den Händen ist eine Flöte, die auf die Botschafterrolle dieser Gottheit hinweist. Auch ihr Diapositiv befindet sich in dem oben genannten Holzkasten (Abb. 3.11.14).

Neben dieser *Esu*-Figur, unmittelbar vor der Fotografie, die U. Beier mit der Meerkatze Moses zeigt, steht eine kleinere weibliche *Ibeji*-Figur (Abb. 3.11.10) aus Holz. Auch sie steht auf einem Holzsockel. Um die Hüfte trägt sie eine Perlenkette; der Bauch mit dem deutlich sichtbaren Nabel ist gewölbt; die beiden Brüste liegen eng aneinander. Die Schultern sind rund; die Arme hängen herab. Die Figur trägt zwei Perlenketten, eine Kette liegt eng am Hals, die andere liegt auf der rechten Schulter und dem rechten Busen. Der Kopf ist verhältnismäßig groß; auffallend sind die große Nase und die großen Augen. Der Kopf scheint mit einem dreistufigen Helm bedeckt zu sein, der mit einer Mittelstrebe verziert ist. Das linke Ohr ist fast so groß wie der Kopf, das rechte Ohr ist nicht zu sehen. Die vorgewölbte Stirn ist mit drei Strichen verziert.

Vor der Ikone, die den heiligen Georg zeigt, befindet sich eine kleine Holzfigur (Abb. 3.11.8), die kaum größer ist als das geknickte Foto mit dem Porträt von U. Beier neben ihr. Sie besteht nur aus Kopf, Hals und Oberkörper; der Oberkörper, dessen oberer Teil mit Dreiecken verziert ist, ist als Halbkreis geformt. In den Hals sind fünf Ringe eingearbeitet. Das Gesicht ist lang, die Augen sind groß und oval. Nase und Mund stehen hervor. Vor den spitzen Ohren ragt jeweils eine kleine Ringhälfte hervor. Stirn und Kopf sind mit unterschiedlich angeordneten Linien verziert, die wohl eng an den Kopf geflochtene Zöpfe andeuten. Der Kopf wird durch ein dünnes und kantiges Stück Holz verlängert, das sich am oberen Ende nach hinten biegt und in einem weiteren Gesicht

endet. Nach G. Beiers Aussage stammt dieser Webrollenhalter aus Owo, einer Stadt im Südwesten Nigerias.

Auf dem Grafikschränk ganz rechts außen am Rande liegt ein Armreifen aus Metall, der aus verschiedenen ineinander übergehenden Figuren besteht (Abb. 3.11.15). Seine beiden Hälften werden mit Scharnieren zusammengehalten. Auf beiden Seiten bilden abgerundete Metallstangen den äußeren Rand; die Ecken an den Scharnieren sind ebenfalls abgerundet. In einer der beiden Hälften erkennt man eine Figur mit hervorstehenden Augen und einer langen Nase. Ihr Körper, der sich der Rundung des Reifens anpasst, ist mit erhabenen punktförmigen Verzierungen versehen, die, wie auch die Augen und die Nase, aufgesetzt scheinen. Von der anderen Hälfte des Armreifens ist nur die Innenseite sichtbar, die ebenfalls aus Figuren besteht. G. Beier hat diesen Armreifen in Oshogbo selbst entworfen (das genaue Datum ist unbekannt). Die Ausführung übernahm ein Schmied, der gegenüber ihrem Haus in der Igbokun Road 41 arbeitete.

Direkt vor dem Armreif steht eine weitere aus dunklem, glänzendem und fast rötlichem Holz gefertigte Figur (Abb. 3.11.16), die einen sehr aufwendig gefertigten, perlenbesetzten Umhang trägt. Daher sind nur der lange schmale Kopf, das linke Ohr, die beiden hervorstehenden, ovalen Augen mit eingearbeiteten Pupillen, die lange Nase und der geschlossene Mund sowie Teile des Oberkörpers sichtbar. Die Wangen tragen je vier Schönheitsmarker. Die Haare, die aus demselben Holzstück gearbeitet sind, stehen nach oben und fransen zum Ende hin aus. Der Umhang wirkt steif; seine Schulterteile sind überdimensioniert und stehen weit ab. Seine Ränder sind mit roten und schwarzen Perlenreihen bestickt; auf der Brust befinden sich zwei Eidechsen, die ebenfalls aus Perlen bestehen. Die linke ist braun und hat rote Augen, der rechte, et-

was kleinere, ist gelb und hat dunkel umrandete Augen. Der Umhang ist ebenfalls fotografisch dokumentiert, allerdings trägt ihn auf dem Foto eine andere Skulptur (Abb. 3.11.17)<sup>327</sup>. Das Diapositiv befindet sich ebenfalls in dem bereits erwähnten Holzkasten.

Unmittelbar links daneben steht eine ähnliche Figur, deren Kopf ebenfalls relativ lang ist und spitz zuläuft (Abb. 3.11.16). Ihre Augen sind noch größer und stehen weiter hervor als die der vorher beschriebenen Figur. Die Wimpern sind eingeritzt. Ihr Körper ist bis zum Hals in einen Umhang aus Stoff gehüllt, der mit unterschiedlich farbigen Perlen bestickt ist und der den Eindruck erweckt, als ob er die Figur stützt. Die Musterung dieses Umhangs besteht aus Dreiecken in der Halsregion; darunter befinden sich zwei quadratische Flächen, die mit Dreiecken und kleinen Quadraten gefüllt sind. Ein gelber Perlenstrang läuft in der Mitte des Gewandes nach unten; die Halspartie ist mit blauen Perlen abgesetzt. Die Figur ist im Archiv fotografisch dokumentiert allerdings ohne den Umhang (Abb. 3.11.18). Das Diapositiv befindet sich ebenfalls in dem besagten Holzkasten *Yoruba Carvings in Melbourne (Ulli & Georgina Beier)*. Bei der Figur handelt es sich ebenfalls um ein *Ibeji*.

Links neben dem zweiten *Ibeji* stehen drei kleine hölzerne Figuren nebeneinander, die sich in Form und Farbe so stark ähneln, dass man sie wohl einer Gruppe zuordnen muss (Abb. 3.11.19). Die rechte Figur sitzt, nur mit einem geschnitzten, dunkel bemalten Lendenschurz bekleidet, im Schneidersitz auf einem viereckigen Podest. Der unbedeckte Teil des Körpers schimmert grünlich. Ihre linke Hand liegt auf den

---

<sup>327</sup> Interessant ist, dass die Kleidungsstücke ausgetauscht wurden, obwohl die Figuren so persönlich und intim waren. Das kann als Anzeichen dafür angesehen werden, dass die Beiers den Figuren nicht mehr ihre ursprüngliche Rolle zuschrieben, sondern sie nun als Erinnerungstücke an ihr Leben in Nigeria ansahen.

Beinen; die rechte Hand hält etwas fest, was nicht näher zu erkennen ist. Das Gesicht wird von den dunklen Augenbrauen dominiert; die Augen stehen eng beieinander die aufgemalten Pupillen sind geradeaus gerichtet. Der dunkle Kopfschmuck ähnelt einem Helm. Die Figur in der Mitte der Dreiergruppe ist ebenfalls grünlich und kniet auf einem Podest. Ihre Bekleidung gleicht einem Rock. Sie hat einen runden Kopf, der eine Krone trägt, deren Zacken als Dreiecke aufgemalt sind. Das Gesicht hat ein spitzes Kinn; die ovalen Augen stehen weit auseinander, die Augenbrauen sind dunkel. Auf der Stirn sieht man eine Markierung. Auch diese Figur hält in der angewinkelten rechten Hand einen nicht zu identifizierenden Gegenstand. Die links stehende dritte Figur der Gruppe ist etwas kleiner und schimmert eher braun-gelb. Sie kniet ebenfalls auf einem Podest, ihre Beine sind dunkel. Sie trägt einen blauen Gürtel. Der Oberkörper ist gelblich und scheint unbekleidet zu sein. Beide Hände liegen auf den Knien. Das Gesicht dreht sich in Richtung der beiden anderen Figuren. Die dunkle Kopfbedeckung erinnert an einen Helm. Die drei Figuren stammen von den Philippinen, wo sie G. Beier nach der Geburt ihres Sohnes Sebastian im Jahre 1967 während eines Urlaubs gekauft hat.

Nur wenig weiter links neben dieser Dreiergruppe steht eine etwas größere aus dunklem Holz geschnitzte Figur (Abb. 3.11.20). Ihr Sockel ist rund; ihre Beine scheinen leicht angewinkelt. Bauch und Busen stehen hervor. Auch die Arme sind angewinkelt, Hände sind nicht zu erkennen. Das Gesicht ist etwas heller als der übrige Körper, was wohl auf die unterschiedliche Bearbeitung des Holzes zurückzuführen ist. Die Augen liegen tief; Nase und Mund sind herausgearbeitet. Die Ohren liegen etwa auf Augenhöhe. Die Stirn wölbt sich nach vorn. Es handelt sich um die erste Schnitzerei, die G. Beier in Nigeria gekauft hatte. Datum und Ort sind unbekannt.

Links neben dieser Frauenfigur steht eine weitere *Ibeji*-Figur aus dunklem, stellenweise rauem Holz (Abb. 3.11.10). Man sieht das Gesicht mit einem geschnitzten Kopfstück, das nach oben ragt; auf der hohen Stirn befinden sich drei senkrechte Schönheitsmarker. Die hervortretenden Augen sind zur Hälfte von den Lidern verdeckt. Nase und Mund sind auffallend groß. Um den Hals trägt die Figur eine Kette aus schwarzen Perlen; die Schultern sind nackt. Ein mit Perlen bestickter Umhang ist dort, wo er wahrscheinlich enger am Hals liegen sollte, ausgefranst; er scheint daher an den Schultern heruntergerutscht zu sein, sodass diese unbedeckt sind. Zwölf Vierecke auf dem Umhang sind mit jeweils andersfarbigen Perlen bestickt. Zwischen den Perlen hängen einzelne lose Fäden heraus.

Links neben der Figur liegt ein Knauf aus hellem Ton, der wahrscheinlich zu einem Deckel gehörte (Abb. 3.11.21). Man blickt auf die dunklere Bruchstelle. Der Knauf ist rund, flach, hat links ein Loch und auf der gesamten Fläche vier eingravierte Linien. Das Jahr der Herstellung des Griffes, sowie das Jahr, in dem G. Beier ihn fand, sind unbekannt.

Vor diesem Knauf liegt am äußeren linken Ende der Schrankfläche eine leicht ovale Holzplatte, in deren Rand kleine Vierecke mit eingeritzten Linien hineingeschnitten sind (Abb. 3.11.22). Die Farben am Rand variieren von dunkel, rot und gelb, scheinen aber stark verblasst zu sein. An den jeweils längeren Seiten des Ovals sieht man zwei Reliefs, die sich gegenüberliegen. Ein Relief besteht aus zwei dunklen Vierecken und drei langen roten und gelben Streifen, das andere stellt ein Gesicht dar. Die ovalen Augen mit Lidern und Pupillen stehen leicht hervor. Das gilt auch für die Nase, die direkt über den Lippen endet. Die Wangen sind jeweils mit drei senkrechten Schönheitsmarkern geschmückt. Zwei dunkle Linien oberhalb der Augen deuten wahrscheinlich geflochtene



Haare an. Die mittlere Fläche der Platte ist frei von Verzierungen. Es handelt sich um ein *Opon-Ifa* Brett welches bei den *Ifa*-Orakeln verwendet wird. *Ifa*-Weissagungen sind bis heute in den Yoruba-Gemeinschaften weit verbreitet. Sie sind an ein Zeichensystem gebunden, das die Priesterin oder der Priester interpretieren. Mit Hilfe von 16 Kolanüssen, die auf ein mit Sand oder Holzstaub bedecktes Brett geworfen werden, entstehen Zeichen, die nach einem festgelegten Zeichensystem interpretiert werden. Bei der Sitzung geht es um Hilfestellungen bei der Realisierung des eigenen Lebensweges (Abiodun 2014). Auf den meisten *Opon-Ifa* Brettern ist das Gesicht von *Esu* zu sehen, da er der Vermittler zwischen den Menschen und den Göttern ist (s. Abiodun 2014, 73ff.). Die vergänglichen Zeichen auf dem Sand stehen den in den Brettern eingeschnitzten Figuren und Zeichen gegenüber. Diese Holzplatte wurde im Archiv fotografisch dokumentiert und befindet sich ebenfalls in dem schon erwähnten Holzkasten (Abb. 3.11.23).

Rechts neben dem *Ifa*-Brett liegt ein goldener, runder Fächer mit einem langen Griff (Abb. 3.11.24). Fächer und Griff sind aus einer Kupferlegierung. Beide sind mit Punkten verziert. In der Mitte sieht man das Relief eines Sterns mit sechs Zacken. Um ihn kreisen ein Fisch mit einer langen Schwanzflosse und angedeuteten Schuppen, eine Eidechse und ein nicht näher zu bestimmendes vierfüßiges Tier. Die drei Tiere haben alle jeweils ein großes Auge. Der runde Griff ist fast genauso lang ist wie der Durchmesser des Fächers und an diesem mit einem Nagel befestigt. Am Ende des Griffes hängt ein Ring mit einer langen metallenen Kette. Es handelt sich um den Fächer der *Oshun*, der Göttin der Fruchtbarkeit und des Flusses Oshun in Oshogbo. Sie ist auch die Besitzerin des Kupfers (Murphy und Sanford 2001). Der Fächer stammt aus der Stadt Benin in Nigeria. *Oshun* „[...] embodies the very substance of the water we drink; with her fan, *abèbè* (a noun formed from

the verb *bè*, which means “to beg“, “assuage”), she “begs” the air we breathe, she cools and purifies it, neutralizing its negative contents [...].“ (Abiodun 2014, 90)

Rechts neben dem Fächer befinden sich zwei kupferne kleine Skulpturen von denen die linke auf die rechte Seite, die rechte direkt auf dem Rücken gelegt worden ist (Abb. 3.11.25). Sie sind filigran, scheinen jedoch relativ grob gearbeitet zu sein. Die auf der Seite liegende Figur steht auf einem dünnen Podest. Das Gesäß (im Profil) ist auffallend groß. Die Arme sind sehr lang und reichen bis auf die Oberschenkel. Die Hände scheinen im Genitalbereich etwas festzuhalten. Die Figur trägt einen nicht näher erkennbaren Gegenstand unter dem linken Arm. Sie trägt am Hals eine geflochtene Kette aus Metall; das Gesicht ist nicht zu erkennen. Am Kopf befindet sich links ein großes Ohr, das rechte Ohr ist nicht zu sehen. Die auf dem Rücken liegende Figur hat beide Hände in die Taille gestützt. Sie steht auf einer dünnen Platte, die Beine sind gespreizt, die Knie zeigen nach außen. Ein runder Sockel verbindet Körper und Metallplatte. Der Oberkörper ist sehr lang; auf der Brust kreuzen sich zwei lange Linien. Der Nabel ist als runde Erhebung markiert; darunter ist das männliche Geschlecht zu sehen. Um den dicken Hals ist ein Ring herausgearbeitet. Augen und Gesicht sind nach oben gerichtet; man sieht die Nase und einen breiten Mund, dessen Mundwinkel nach unten laufen. Beide Figuren stammen wahrscheinlich aus Oshogbo, der Heimatstadt der Göttin *Oshun*. Solche Figuren wurden zunächst aus Wachs angefertigt und dann mit einer Schicht aus Ton ummantelt. Beim Brennen schmolz das Wachs, so dass später Messing in diese Negativform gegossen werden konnte. So sind wohl auch die weichen Kanten, Beulen und Einkerbungen zu erklären. Solche Figuren sind heilig und für die Göttin *Oshun* angefertigt worden. Meist repräsentieren sie Menschen (U. Beier 1957a).

Unmittelbar hinter den beiden Kupferfiguren stehen zwei kleine Glocken aus Metall (Abb. 3.11.26). Auf dem Körper der linken Glocke sieht man das Relief einer Eidechse mit vier Beinen und hervorstehenden Augen. Die Krone dieser Glocke besteht aus einem einzigen Öhr. Neben dem Öhr befindet sich jeweils ein metallener Stift. Durch ein kleines Loch rechts unten im Glockenkörper kann man die Wandstärke abschätzen; sie scheint sehr dünn zu sein. Die zweite Glocke ist teilweise grün angelaufen. Hier ist der Glockenkörper wie ein Gesicht gestaltet und mit herausgearbeiteten geflochtenen Linien verziert. Sie beginnen an der Basis der Glocke und laufen nach oben zu den beiden hervorstehenden Augen, deren Brauen weit nach oben geschwungen sind. Zwischen den Brauen führt eine Linie nach oben zur Haube. Man sieht die Nase und den Mund, von dem eine weitere Linie nach unten geht und die sich mit den anderen Linien verbindet. Unten am Rand der Glocke ist eine Bruchstelle, an der man wiederum erkennt, dass die Glockenwand sehr dünn ist. Beide Glocken stammen aus der Yoruba-Gemeinschaft und sind aus einer Kupferlegierung. Sie wurden entweder als Anhänger getragen, oder auf Altäre gestellt.

Auf der rechten Seite schräg hinter den beiden Glocken liegt eine Ansammlung unterschiedlich brauner Ketten, die aus verschiedenen langen, auf Fäden aufgereihten Tonstücken bestehen (Abb. 3.11.27). Die Ketten stammen von den Fulbe, einer Gemeinschaft aus der westlichen Sudanzone. Um solche Ketten herzustellen, wird eine dünne Schicht Ton um einen dünnen, mit Einkerbungen versehenen Stock gewickelt und dann gebrannt. Dabei verglüht der Stab, so dass man die einzelnen Stücke an den Einkerbungen auseinander brechen kann.

Die Ketten berühren ein weiteres kleines Objekt (Abb. 3.11.16), das die Form einer Rassel hat. Am oberen Teil hat diese Rassel einen Knauf;

ihr unterer Teil ist kegelförmig und besteht aus aufeinander geschichteten Gehäusen von Kaurischnecken. Davon sind sieben Reihen aus je zehn Gehäusen sichtbar. Die normalerweise rein weißen Schneckengehäuse sind in ihren Windungen dunkel verfärbt. Die Reihen werden an den Enden von zwei Platten zusammengehalten, die obere ist von Leder umkleidet. Der runde Knauf scheint aus Holz oder Leder zu sein; er ist mit drei geflochtenen oder gedrehten Streben an der oberen Platte angebracht. Rechts daneben steht ein fast doppelt so großes Objekt von ähnlicher Form (Abb. 3.11.16). Ihr unterer Teil besteht aus Leder, grünen Perlen und Schneckengehäusen, und zwar jeweils drei Reihen mit je zehn übereinander angebrachten Gehäusen und drei Reihen Perlen nebeneinander an einem jeweils schwarzen ledernen Rundbogen. Diese Anordnung (Schnecken, Perlen und Rundbogen) wiederholt sich im gesamten unteren Teil der Figur. Der obere Teil läuft oben spitz zusammen und scheint aus Pflanzenfasern gewebt zu sein. Beiden Figuren stellen das *Ibori* dar. Ein *Ibori* ist eine bildliche Darstellung des *Ori* (oder *Ori-Inu*), des inneren Wesens eines jeden Individuums (Drewal et al. 1989). Das *Ori* ist ausschlaggebend für ein erfolgreiches Leben und muss regelmäßig günstig gestimmt werden. Schreine mit den *Ibori* sind daher in fast allen Haushalten der Yoruba-Gemeinschaft zu finden (s. Abiodun 2014, 33ff). Die meisten *Ibori* haben eine konische Form und sind aus Leder. Wer ein *Ibori* in Auftrag gibt, geht zu einem bekannten Lederwerker, der ein Stück Leder in eine Zylinderform bringt. In diese Form füllt eine *Ifa*-Wahrsagerin oder ein *Ifa*-Wahrsager feinen Sand, in den vorher *Ifa*-Zeichen eingepresst wurden. Rituale und Gesänge begleiten diese Zeremonie. Der Lederzylinder wird verschlossen und meist mit Gehäusen von 40 Kaurischnecken geschmückt, die in vier Reihen zu je zehn an dem Gefäß angebracht werden. Eine weitere Schnecke deutet das Gesicht an. Oft werden diese *Ori* in einem Gefäß

aufbewahrt, welches noch aufwendiger mit Gehäusen von Kaurischnecken bestückt ist (vgl. Abiodun 2014, 34ff). Die Bedeutung der eigenen Persönlichkeit ist etwas, was G. Beier an diesen Figuren fasziniert: „[...] what it is, is to remind you of who you are, so that you don't go off the rail. So you make your calm, saint judgments from your own, which come from your own personality. In other words it's anti copying somebody else.“<sup>328</sup> Die beiden *Ibori* sind ebenfalls im Archiv fotografisch dokumentiert (Abb. 3.11.28). Die beiden Diapositive befinden sich ebenfalls in dem Holzkasten *Yoruba Carvings in Melbourne (Ulli & Georgina Beier)*.

Vor den beiden *Ibori* am rechten äußeren Rande des Schrankes liegen eine Farbfotografie und ein Schwarz-Weiß Druck auf einem weißen Stück Papier (Abb. 3.11.29). Die Fotografie hat eine Standardgröße von 10 x 15 cm. Auf ihr sieht man im Hintergrund einen Wald, davor ein Haus mit einem flachen Dach und daneben einem hohen Bauzaun. Der Vordergrund wird von einer grünen Wiese und sechs Kindern dominiert, die Fußball spielen. Links davon beobachtet eine größere Person mit Sonnenbrille die Kinder. Das Augenmerk liegt allerdings auf einem kleinen Kind auf der rechten Seite, welches gerade den Fußball weggetreten zu haben scheint. Sein rechtes Bein ist nach vorn und seine Arme sind nach oben und zur Seite gestreckt. Das Kind ist Zacharias Beier, Sohn von S. Beier, der G. Beier an seinem Großvater erinnert.

Unter dieser Farbfotografie liegt der Druck eines Schwarz-Weiß Fotos mit einer weißen Umrandung, welches die Vorderfront und die linke Seite eines großen Hauses, die Straße vor dem Haus und den Anfang eines Grundstücks auf der linken Seite zeigt (Abb. 3.11.29). Links sieht

---

<sup>328</sup> G. Beier. Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 14. Januar 2014 (Aufnahme #1, 09:20 min. ff).

man zudem das Vorderrad eines Fahrrads. Von der Straße führen zehn Stufen zum Haus; dieses ist mit einem aus hellem Material angefertigten Zaun umgeben, der in mehrere, sich wiederholende Muster aufgeteilt ist. Hinter dem Zaun liegt ein Vorgarten, in dem links und rechts neben dem Eingang Palmen und ein Jacaranda-Baum wachsen. Auch der Bereich rechts neben der Treppe vor dem Zaun ist bepflanzt. Der Eingangsbereich befindet sich unter drei Rundbögen, die im Schatten liegen. Das Haus hat drei Stockwerke und eine Dachterrasse. Die Ecken des Hauses sind Erker, die etwas herausstehen und sich über alle Stockwerke ziehen. Im unteren Stockwerk ist der Erker auf beiden Seiten von Pflanzen verdeckt. Sowohl in der ersten als auch in der zweiten Etage sind die Fenster mit Läden verschlossen. Neben der Dachterrasse enden die beiden Erker in einem Raum mit jeweils einem runden Fenster. Die Balustrade der Terrasse hat zwei Wasserspeier. Der überdachte Balkon im zweiten Geschoss liegt im Dunkeln, auf der rechten Seite scheint eine Tür zu sein. Das Geländer ist verziert, Details sind aber nicht zu erkennen. Dieser Balkon und der Balkon in der ersten Etage haben je zwei Säulen, die vom Geländer in drei Rundbögen übergehen. Die Fotografie ist auf eine aufklappbare Karte gedruckt. Auf den Innenseiten wird kurz erklärt, wie dieses Haus – es handelt um das Haus der Beiers in der Igbokun Road 41 – entstanden ist (s. 3.3).

Der letzte Gegenstand auf dem Schrank ist eine weibliche Figur aus rotbraun glänzendem Holz, die auf einem langen Sockel kniet aber waagerecht zwischen der Karte und den kleinen Kupferfiguren liegt (Abb. 3.11.30). Der Busen ist spitz, das Holz um ihn herum ist etwas heller. Die beiden Arme sind zur Seite gestreckt und biegen sich nach oben, um etwas auf dem Kopf festzuhalten. Das Gesicht ist dem Betrachter zugewandt; Augen, Nase und Mund sind herausgearbeitet. Die Stirn ist sehr hoch. Auf den Wangen sind jeweils drei senkrechte

Schönheitsmarker eingeritzt. Der wohl auffälligste Teil dieser Gestalt ist der Kopfschmuck, der aus einem länglichen Balken besteht, auf dem zwei Affen sitzen, deren Hinterteile sich berühren. Jeder Affe beugt sich nach vorn und stützt seine Ellenbogen auf die angewinkelten Beine; diese Beine liegen jeweils an den Seiten des Balkens, so dass jeder Affe für sich ein Dreieck bildet. Beide Affen halten sich die Augen zu. Ihre Gesichter sind lang; man sieht einen eingeritzten Mund und hervorstehende Ohren. Es handelt sich hierbei um ein *Ose* (Stab), der die Doppelaxt des Gottes *Shango* repräsentiert und bei Festen und Ritualen verwendet wird. Die hier beschriebene Axt wurde auf dem Buchcover von *The Hunter thinks the Monkey is not wise* (Lipp 1996) und in Abioduns Buch *Yoruba Art and Language* (Abiodun 2014) abgedruckt. Das entsprechende Diapositiv befindet sich in dem Holzkasten *Yoruba Carvings in Melbourne* (Ulli & Georgina Beier) (Abb. 3.11.31).

### **3.11.2 Ikonographische Analyse und ikonologische Interpretation**

#### **3.11.2.1 Erinnerungsmedien**

„Nostalgia is a sentiment of loss and displacement, but it is also a romance with one’s own fantasy.“ (Boym 2007, 7)

Die oben beschriebene Fotografie habe ich am 14. Januar 2014 mit meinem Handy im Haus der Beiers in Sydney 46 Johnston Street, Annandale, aufgenommen. Die darauf abgebildeten Objekte befanden sich zwar schon seit längere Zeit im Besitz von G. Beier, wurden aber erst nach U. Beiers Tod im Jahre 2011 in dieser Form zusammengestellt: „I put everything we have [...], we both liked, mostly Yoruba things, together becau-

se Ulli would like them, so then I called it Ulli's shrine."<sup>329</sup> Bereits im Jahre 1978 zogen die Beiers zum ersten Mal für zwei Jahre von Papua-Neuguinea nach Sydney. Der zweite Aufenthalt in Sydney dauerte von 1984-1989 und im Jahre 1997 zogen die Beiers dauerhaft dorthin. Ab 1984 wurde auch die kulturelle Arbeit in Sydney aufgenommen. Das private Haus in der 46 Johnston Street wurde zu einem kulturellen Zentrum mit dem Namen Migila Haus<sup>330</sup>, ein Begriff von den Trobriand-Inseln, die zu Papua-Neuguinea gehören:

„Migila is literally 'expression'. It is a quality that can be imparted only by a man who has sope. Migila is not achieved by technical ability or aesthetic standards. It is a magical quality and depends both on the carver's knowledge of magic symbolism, which he incorporates into the design, and on the magical ritual with which the finished object has been endowed.“ (Beier 1976b, 10)

In der ersten im Migila Haus stattfindenden Ausstellungen im Jahre 1984 wurden ausschließlich Arbeiten von G. Beier gezeigt. Später stellten auch bekannte Künstlerinnen und Künstler aus Nigeria und Papua-Neuguinea aus, aber auch Kunstschaaffende aus Australien, wie z. B. die Schriftstellerin Kath Walker<sup>331</sup> im Jahre 1985 (U. Beier 1985, 1987b)<sup>332</sup>. Bereits in den ersten beiden Jahren fingen die Beiers an, ihr musikali-

---

<sup>329</sup> G. Beier. Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 14. Januar 2014 (Aufnahme #1, 18:02 min. ff).

<sup>330</sup> „MIGILA House was yet another successor to Mbari and it flourished in spite of the modest scale on which it operated.“ (Ogundele 2003, 211)

<sup>331</sup> Kath Walker (Oodgeroo Noonucaal; 1920-1993) war eine politische Aktivistin und Dichterin. Sie setzte sich für die Bürgerrechte der Aborigines ein und war Mitglied der *Communist Party of Australia*. U. Beier publizierte sowohl ihre schriftlichen Werke als auch ihre Zeichnungen (U. Beier 1985).

<sup>332</sup> In der Nationalbibliothek in Canberra befindet sich ein Übersichtsordner mit den Veranstaltungen des Migila Haus.



sches Programm, welches überwiegend in ihrem Haus stattfand, auf ihren zweiten Sohn Tunji auszurichten. Dazu luden sie u. a. den Musiker Muraina Oyelami zu einer Residenz ein, der für dessen musikalische Ausbildung verantwortlich war.

Die Menge an Konzerten, die U. und G. Beier im Migila Haus organisierten, war beträchtlich. Eine Bemerkung dazu findet sich auf der Rückseite eines Flyers, der anlässlich der Abschiedsveranstaltung am 18. Dezember 1988 herausgegeben wurde:

„During the last four years, Migila Haus has staged seven exhibitions, four poetry readings, four film evenings and nearly thirty concerts with musicians from Australia, Nigeria, Uganda, Senegal, South Africa, India, Papua New Guinea und China.“ (Abb. 3.11.32).

Viele der Dokumente über die Tätigkeiten der Beiers in Australien und teilweise auch in Papua-Neuguinea liegen in der *National Library of Australia*<sup>333</sup> in Canberra. Die meisten befinden sich in Ordnern, sind auf dunklen Pappen aufgeklebt und beinhalten ausführliche Listen über Personen, die im Leben der Beiers eine Rolle gespielt haben. Es ist bemerkenswert, dass hier immer wieder auf Personen aus Oshogbo und Papua-Neuguinea verwiesen wird (z. B. auf die Künstler Twins Seven Seven und Kauage). Viele von U. Beiers niedergeschriebenen Vorlesungen und Seminarkonzepten, die sich mit Papua-Neuguinea auseinandersetzen, befinden sich ebenfalls in Canberra, dazu auch Artikel über Australien und dessen Geschichte, handgeschriebene Notizen, die Korrespondenz der Beiers mit verschiedenen Künstlerinnen und Künstlern (z. B. Ma-

---

<sup>333</sup> National Archives of Australia.  
<https://catalogue.nla.gov.au/Record/4594356>

langatana, El-Salahi, Ladipo), aber auch mit Politikern wie dem senegalesischen Präsidenten Senghor (s. 3.5). Es gibt zudem mehrere Ordner über die Veranstaltungen im Migila Haus, die besonders die Zusammenarbeit von und mit unterschiedlichen Musikerinnen und Musikern deutlich macht. Des Weiteren findet man Publikationen aus seiner Zeit am Iwalewahaushaus, die sich mit australischen Kunstschaaffenden auseinandersetzen, wie *Jimmy Pike* (U. Beier 1989f)<sup>334</sup> und *Outsider Art aus Australien* (U. Beier 1989a). Ein Ordner listet die unterschiedlichen Radioprogramme auf, an denen U. Beier mitwirkte (u. a. bei der Deutschen Welle).

Viele der Einladungen zu den Veranstaltungen im Migila Haus sind von den Beiers selbst produziert worden, manchmal waren es nur handgeschriebene Zettel ohne Jahresangaben mit Informationen auf den Innen- oder Rückseiten (Abb. 3.11.33, 3.11.34). Auch Künstlerresidenzen wurden weitergepflegt; so wurde u. a. Kauage mehrmals eingeladen (1980 und 1987). Ab dem Jahre 1997 wurden viele der kulturellen Aktivitäten ausgelagert, z. B. in das Goethe-Institut Sydney. Im Beier-Archiv gibt es erstaunlich wenige Informationen über diese Zeit, wohl ein Zeichen dafür, dass es weniger Veranstaltungen gab und dass auch das Interesse der Beiers an den lokalen Gemeinschaften nachgelassen hatte. Obwohl beide versuchten, auf ähnliche Art und Weise wie in Nigeria und Papua-

---

<sup>334</sup> Jimmy Pike (ca. 1940-2002) wuchs in der Sandwüste von Australien auf und ist u. a. von U. Beier als einer der wenigen australischen Künstler vermarktet worden. „Jimmy Pike ist der erste Künstler aus seiner Kultur, dem die volle Skala der synthetischen Farben zu Verfügung steht, und man kann verstehen, mit welchem Genuss er sich in eine wahre Orgie von Farben stürzt. Wenn ein Mensch als erster solche Farben benutzen kann – nach Jahrtausenden von strikter Einschränkung –, dann muss dies in ihm ein Gefühl von Euphorie und Freiheit erzeugen.“ (Beier 1989f, 7) Als die Beiers 1989 nach Bayreuth zurückkehrten, zeigte U. Beier im August 1989 Pikes Arbeiten in einer Einzelausstellung.

Neuguinea weiterzuarbeiten, waren ihre Aktivitäten und Verbindungen nicht mehr so intensiv wie früher. So waren es eher Personen aus Oshogbo und Port Moresby, wie Kauage und Oyelami, die den Beiers halfen in Australien Fuß zu fassen. Das besondere Interesse der Beiers galt den Bildproduktionen der Aborigines<sup>335</sup>, die den Beierschen Vorstellung von *Outsider Art* (s. 3.2.2.2) zu entsprechen schienen. Darüber hinaus gab es auch nicht zu übersehende Parallelen im Kampf gegen die westliche Beeinflussung<sup>336</sup>:

„Aboriginal art as it is practised today is largely the result of the interaction between Aboriginal communities and the dominant white Australian society, that began to destroy the Aboriginal life style after 1788.“ (Beier 1980b, 11)

Die Dominanz der westlichen Mächte, die jahrelange Unterdrückung lokaler kultureller Praktiken und die neu entstehenden Kunstformen pass-

---

<sup>335</sup> Ein vereinheitlichender Name für ca. 700 unterschiedliche Gemeinschaften, der von der englischen Kolonialmacht eingeführt wurde.

<sup>336</sup> Australien blickt auf eine lange Geschichte der Kolonialisierung zurück. Mit der Ankunft des britischen Seefahrer James Cook im Jahre 1770 an der Ostküste des Landes, wurde das Land Besitz der britischen Krone und in New South Wales umbenannt. Angewiesen auf die Hilfe der lokalen Gemeinschaften, waren diese anfangs Handelspartner, doch im Lauf der Zeit wurde die lokale Bevölkerung versklavt, getötet und die übrig gebliebenen Gemeinschaften ab 1931 in Reservate abgeschoben, die sie ohne behördliche Zustimmung nicht verlassen durften (Morphy 1998).

„The Welfare Department in Darwin was put in charge of Aboriginal affairs in the area and concerted efforts were made to pressure Aboriginals into abandoning their traditional way of life and of settling on mission or welfare stations.“ (Beier 1980b, 11) Die Assimilationspolitik wurde von den Beiers stark kritisiert: „Getrennt von dem heiligen Boden, der ihnen Kraft spendete, isoliert von den Riten, die ihrem Leben Sinn und Zweck gaben, verfielen viele in die Depression in der neuen Umgebung.“ (Beier 1982f, 6-7) Missionsstationen kommerzialisierten traditionelle Kunstpraktiken wie die Rindenmalereien in der Gegend um Arnhem Land im Nordosten von Australien, da sie der europäischen Idee eines ‚authentischen‘ (i. S. von unbeeinflusst durch den Westen) Kunstwerkes der Aborigines entgegen kamen. Diverse Patrone, die sich einzelner Künstlerinnen und Künstler annahmen, prägten deren Arbeiten mit ihren Ideen und Anweisungen (Beier 1982f).

ten in U. Beiers Konzept des ‚modernen Künstlers‘. Der Begriff des *Outsider Artist* wurde erneut aufgegriffen, allerdings diesmal als bewusste Stellungnahme gegen einen vorherrschenden Kunstmarkt. Die Idee, dass die Kunst ‚rein‘ sein sollte, verweist hier nicht nur darauf, dass die Künstlerin oder der Künstler frei von traditionellen Normen arbeiten sollten, sondern auch frei von den „[...] ausgeklügelten Rezepten der Kulturköche [...]“ (Dubuffet zitiert in U. Beier 1989a, 3)

„Ein ‚Outsider Artist‘ ist einer, der keine Ausbildung genossen hat, abseits der Kultur steht, von niemanden anerkannt ist, der seine Werke nicht vermarktet und sich selbst nicht als Künstler betrachtet. Kunst ist nicht Kommunikation, sondern eher Selbstbefriedigung oder Überlebenskampf.“ (U. Beier 1989a, 5)

Australien war die Endstation der Familie Beier; hier wohnen bis heute noch alle lebenden Mitglieder der Familie. Die Aktivitäten im Migila Haus ließen im Laufe der Zeit nach und G. Beier, die nach dem Tod von U. Beier allein in dem Haus in Sydney lebte, kehrte in ihren Erzählungen und Gedanken oft an die früheren Orte zurück. Dabei wurde Oshogbo besonders häufig erwähnt und ihre Faszination für die Yoruba-Gemeinschaft, wie ich wiederholt in Gesprächen mit ihr erfahren konnte. Es war ein sehrender Blick zurück, ein Vermissen von Orten, an denen sie (sich) gestalten konnte und an denen die eigene Arbeit einen Einfluss auf die lokale Gemeinschaft hatte. Sie fühlte sich akzeptiert und zugehörig; dies hatte etwas mit dem Ort Oshogbo, aber darüber hinaus auch entscheidend mit ihrem Mann zu tun. Erinnerungen daran wurden durch Gegenstände, wie die auf dem oben beschriebenen Schrein, also durch erfahrbaren Materialitäten (Edwards 2005) wachgehalten. Geschichten

über sich und ihr Leben in Oshogbo und Port Moresby wurden im Laufe der Jahre so oft wiederholt, dass sie Teil eines festen Geschichtskanons wurden. Das Gefühl nicht nur eine Heimat verloren zu haben, sondern diese auch in Sydney nicht mehr erneut leben zu können, sowie der Verlust ihres Ehemanns, liess G. Beier die Vergangenheit, das bereits Abwesende, immer wieder aufleben. Fragmentierte Erinnerungen wurden lebendig und waren wahrscheinlich notwendig um weiterzuleben:

„In a broader sense, nostalgia is rebellion against the modern idea of time, the time of history and progress. The nostalgic desire to obliterate history and turn it into private or collective mythology, to revisit time like space, refusing to surrender to the irreversibility of time that plagues the human condition.“ (Boym 2001, xv)

### **3.11.2.2 Nostalgie als Verlustbewältigung**

Nostalgie wird oft mit Heimweh gleichgesetzt, der Sehnsucht nach einem Ort der Zugehörigkeit oder einer Zeit, die vergangen ist, die aber oft in der Form, in der man sich an sie erinnert, nie existiert hat. Das Gefühl des Verlustes ist emotional aufgeladen, sowohl im positiven als auch im negativen Sinne. „Given that the object of nostalgic feeling is something no longer present, memory is inherent in the construct of nostalgia.“ (Batcho 2007, 361) Das Wort Nostalgie, aus dem griechischen *nóstos* (Rückkehr in die Heimat) und *álgos* (Schmerz, Sehnen), deutet darauf hin, dass Nostalgie sich mit dem unvermeidlichen Zeitverlust beschäftigt. Das Sehnen lässt einen das vermeintlich lineare Zeitgeschehen umgehen, Vergangenheit wird Gegenwart und verweist auch in die Zukunft. Die Konstruktion von Zeit wird außer Kraft gesetzt, Geschichte wird ent-

schleunigt (Boym 2001). Den Begriff Nostalgie prägte der Schweizer Arzt Johannes Hofer im Jahre 1688 in seiner Dissertation *De Nostalgia*, in der er verschiedene Behandlungstherapien für das Heimweh von Schweizer Soldaten in Übersee beschrieb, u. a. empfahl er Opium und eine Reise in das Heimatland, die Schweizer Alpen (Greverus 1979; Byom 2001).

Nostalgie ist nach Boym (2001) eine historische Emotion, die sich in unserem Gedächtnis in unterschiedlichen Geschwindigkeiten festsetzt und nach eigener Bedeutung bewertet wird. Dabei sind erfahrbare Materialitäten wichtig, da sie für die vergangenen Zeitabschnitte und ein bestimmtes Denken stehen. Der Schrein, die Bilder, mit denen sich G. Beier umgab, standen für ein vergangenes Leben, eine Heimat, die sie so nicht mehr leben konnte, die aber in ihrer Materialität aktiv Erinnerungen und Gefühle hervorrufen können: „Even more remarkable, perhaps, this sense of feeling – the material trace of the beloved’s body imprinted on the image – is often retraced creatively and obsessively.“ (Brown und Phu 2014, 15) Damit kann man nicht nur die Zeit als linearen Prozess umgehen, sondern auch besser Brüche im Leben verkraften, da man sich an bestimmte Zeitabschnitte anders und oft positiver (s. Boym 2001, xv) zurückerinnert:

„Such findings suggest that autobiographical memories may help a person maintain a coherent identity amid the constant flux of life events and during transitions into new life stages or times of adapting to new social networks, challenges, roles, or demands.“ (Batcho 2007, 361)

Die Bilder, die G. Beier auf dem Schrein zusammengetragen hatte – in einer Auswahl, wie ihr Mann es getan hätte oder zumindest so, wie sie

glaubte, dass er es getan hätte – sind eine materielle Manifestation ihrer Erinnerung an ihre und seine Beziehung zu Afrika, an seine Beziehung zu ihr, an ihr gemeinsames Haus in Oshogbo und an ihre eigenen Arbeiten, die im Laufe der Zeit entstanden. Die besondere Beziehung zu den Yoruba wird durch die unterschiedlichen Figuren erneut deutlich. Nicht nur nahmen die Beiers diese, im Gegensatz zu vielen anderen traditionellen Objekten (s. 3.6), mit nach Sydney, sie erschienen G. Beier auch so wichtig für ihn, dass sie diese auf einem Schrein zusammenstellte.

„I went to Nigeria in 1950, I was 28 years old, and I had not actually found my own identity at the point. It was my experience of Yoruba culture that made it possible for me to find out who I am, and what I want from life. I learnt a lot from that culture, – I absorbed a lot of values from that culture, and it influenced my life totally. But, it doesn't mean that I have become a convert – it just meant that whatever I had before that other thing also began to fall into place – in other words, in experiencing Yoruba culture I understood my own culture better.“ (U. Beier zitiert in Ogundele 2001, 49)

Die Yoruba haben maßgeblich das Denken und Handeln der Beiers geprägt; dies wurde von beiden besonders in der Retrospektive immer wieder betont. So werden Sprichwörter der Yoruba in Erzählungen verwoben, z. B. wenn U. Beiers über seine Kindheit sprach (s. Ogundele 2003) oder wenn ich mich mit G. Beier während meiner Aufenthalte in Sydney unterhielt.

Die Bilder der Yoruba-Gemeinschaft sind ähnlich wie die Ausstellungstücke im Antiquitätenmuseum eine Erinnerung an ein vermeintlich authentisches Afrika und reflektieren einen westlichen Kanon präkolonialer Bilder: die Batik auf dem Grafikschrank, die Fotografie der *Agbegijo*-

Maskerade, die zwei *Esu*-Figuren, die sechs *Ibeji*-Figuren, der Griff eines Tontopfes, das *Opon-Ifa* Brett, der Fächer der Gottheit *Oshun*, zwei Figuren aus Kupfer und zwei Glocken, die *Ibori* und die Axt des Gottes *Sango*. Die meisten dieser Objekte wurden bei Zeremonien benutzt und hatten ihre ursprüngliche soziale Funktion spätestens dann, als sie in das Haus der Beiers aufgenommen wurden, verloren. In ihrer ursprünglichen Funktion hatten die Besitzer jeweils eine enge Bindung zu den Bildern, was besonders an den *Ibeji*-Figuren deutlich wird. Im Hause der Beiers waren diese Bilder Träger für einen Lebensentwurf.

Die große Fotografie krönt die Zusammenstellung auf dem Schrank. Sie zeigt die Karikaturen eines Europäers, die U. Beier fotografierte, ein Beleg für seine Nähe zu den lokalen Gemeinschaften und seiner Entfremdung von Europa. Aus dieser Entfremdung machte U. Beier kein Geheimnis und zelebrierte diese auch in Deutschland und Australien, u. a. durch seine Art wie er sich kleidete und durch seine Inszenierung als Experte (s. 3.7).

Die anderen Bilder markieren Abschnitte ihres gemeinsamen Lebens, so die drei Figuren von den Philippinen, die die Beiers zwischen ihrem Aufenthalt in Nigeria und Papua-Neuguinea gekaufte hatten (1967). Die Fulbe-Ketten verraten G. Beiers Bewunderung für handwerkliches Geschick. Die eigenen Handarbeiten, wie das Relief, welches G. Beier in Indien hergestellt hatte, ebenso wie der selbst gefertigte Armreif verweisen auf ihr eigenes Können (in ihrem Haus in Sydney hängen viele ihre eigenen Arbeiten an den Wänden), aber auch auf die Zusammenarbeit mit unterschiedlichen Künstlerinnen und Künstlern.

Die beiden Ikonen, Symbole für Schutz und Nähe, hatte U. Beier seiner Frau (beide waren noch nicht miteinander verheiratet) aus Griechenland



mitgebracht. U. Beier fuhr damals öfter in den Norden Nigerias, um sie in Zaria zu besuchen. Der Druck, auf dem das Haus in Oshogbo zu sehen ist, ist ein Beleg für ihre Heimat, das sie aktiv gestaltete und das maßgeblich ihren Heimatentwurf prägte (s. 4). Hier arbeitete sie eng mit den Künstlerinnen und Künstlern zusammen, hatte einen wesentlichen Einfluss auf die Kunstszene vor Ort und fand ihre eigene Bildsprache (s. 3.3).

Die beiden Fotografien von U. Beier verknüpfen die Bilder des Schreins mit seiner Person. Es sind Bilder eines bereits etablierten Kunstpatrons, der selbstbewusst agiert, aber auch ihres Ehemanns, den sie vermisst:

„So photography in this instance is a consoling object. [...] To put it simply, what happens in the mourning period is a process in which the subject learns to accept that the beloved person is now missing forever, and in order to survive, he must turn his affection towards someone or something else.“ (Elkins 2007, 120)

Die kleine Farbfotografie des Enkelsohns scheint als einziges Bild auf die aktuelle Gegenwart zu verweisen.

Obwohl das gesamte Haus mit Bildern gefüllt ist, hat der Schrein doch eine besondere Bedeutung, da er bis zu einem gewissen Grad U. Beiers Ansichten widerspiegelt. Die Fragmente, die G. Beier neu kombinierte hat, sind ein Mikrokosmos ihres gemeinsamen Lebens mit U. Beier. Die materiellen Bilder werden Träger eines vergangenen Lebens, das durch diese immer wieder präsent wird (Edwards 2005). Wie Geschichten und Interviews wiederholen auch diese Bilder die konstruierte Lebensgeschichte der Beiers, ihre emotionale Suche nach Heimat, die geprägt war von vielen Akteuren (s. 4), aber auch die enge Beziehung der beiden.

Obwohl der Schrein viele bekannte Figuren aus der Yoruba-Mythologie vereint, macht die Zusammenstellung klar, wie privat diese einzelnen Bilder für G. Beier waren. Sie fasste diese an, sie säuberte sie und sie richtete sie immer wieder so her, wie sie diese ursprünglich aufgestellt hatte. Es ist ein sinnlicher Umgang mit dem Material (Edwards 2005, 2010, 2012). Sie versuchte nicht die ursprüngliche Funktion der Objekte wieder herzustellen, sondern manifestierte darin ihre eigene Geschichte und ihren eigenen Blick. Es ist ihre Erinnerung, ihre Form von Realität (Flusser 2006; Eltkins 2007): „Memory, insofar as it is affective and magical, only accommodates those facts that suit it [...]“. (Nora, 1989, 8) Das ganze Haus in der 46 Johnston Street in Sydney ist mit Erinnerungsstücken und mit ihren eigenen Arbeiten gefüllt. Neuere Werke von ihr speisten sich aus ihren Erinnerungen. Oft dienten dabei Fotografien als Inspiration für Farbverläufe oder Formen (Abb. 3.11.35, 3.11.36):

„In those pictures [ihre Lackmalereien; Anmerkung der Autorin], it seems, the artist evoked the immensity, the cosmological complexity, and the richness of life that she experienced while living in Western Nigeria, which she still refers to as home, decades ago.“ (Okeke-Agulu 2001a, 94)

An diesem nun privaten Ort (das Haus ist kein kulturelles Zentrum mehr) finden sich u. a. Skulpturen, Batiken an den Wänden und Fotoalben über die gemeinsame Zeit in den unterschiedlichen Ländern (Abb. 3.11.37, 3.11.38, 3.11.39) So hängen in der Küche private Bilder von G. Beier, den Kindern und den Meerkatzen, aufgenommen in Oshogbo und Port Moresby (Abb. 3.11.40). Die Inneneinrichtung ist auch hier Reflexion auf ein Leben, welches durch außereuropäische Erfahrungen geprägt

worden ist und welches sich stets gegen vermeintlich westliche Einflüsse gesträubt hat. G. Beier war sich bewusst, dass eine Rückkehr in das von ihr idealisierte aber auch gelebte und gestaltete Nigeria nicht möglich war. Dem Gefühl der Heimatlosigkeit versuchte sie durch die materiellen Bilder, die sie umgaben, sowie durch mentale Bilder, auf die sie sich bezog, zu entgehen. Die Abgabe ihres Archivs, besonders der Fotografien, war für sie besonders schmerzlich, da sich ihre Erinnerungen darin manifestiert hatten (s. 2.4.2).

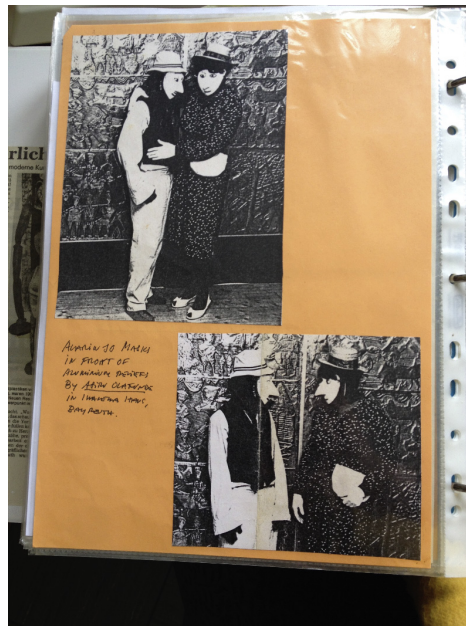
### **3.11.3 Fazit**

Die von mir während eines Australienaufenthaltes im Jahre 2014 aufgenommene Fotografie zeigt einen kleinen Teil des Beier Archivs, ein Plaqueau also, das G. Beier nach dem Tod von U. Beier zusammengestellt hat. Alle Bilder auf dem Grafikschrank stehen für bestimmte Lebensabschnitte und sind mit der Person U. Beier verknüpft, so die Ikonen aus Griechenland, die Fotografien, auf denen er zu sehen ist, das Haus in Oshogbo, die große Fotografie, die den Schrein krönt und nicht nur ihn als Fotografen ehrt, sondern auch seine Bewunderung für die Yoruba-Gemeinschaft offenbart. Die Frage, ob es noch mehr Bilder der Yoruba in ihrem Haus in Sydney gäbe, verneinte sie in den Gesprächen mit mir. Die Bedeutung der Yoruba, vor allem für U. Beier, kann nicht oft genug betont werden. Sie waren für ihn ein Beleg für ein komplexes nicht-westliches Denken. In Publikationen, in privaten Korrespondenzen und später über Emails wurden und werden immer wieder Bezüge zu dieser Gemeinschaft hergestellt, etwas, was auch ich immer wieder in Gesprächen mit G. Beier erfahren konnte. Der Schrein ist ein nostalgischer Rückblick auf ein gemeinsames Leben, auf eine verlorene Heimat, die

sich allerdings in den Bildern auf dem Schrein und darüber hinaus im gesamten Archiv manifestiert hat und die man daher immer wieder besuchen kann (s. 4). Die Bilder und auch das Archiv halfen G. Beier über ihren Verlust (der Heimat und ihres Mannes) hinweg und auch darüber, dass das Leben, so wie es in Oshogbo vorgelebt und in Port Moresby weitergeführt wurde, in Australien und nach dem Tod ihres Mannes nicht mehr existierte<sup>337</sup>.

---

<sup>337</sup> Vgl. dazu Greverus (1979), die Nostalgie als ein „[...] Versagen von den Anforderungen der Umweltbewältigung und Flucht in die Vergangenheit!“ (174) sieht. Dabei kann der Griff zu Objekten aus der Vergangenheit auch aus einem Kreativitätsvakuum entspringen; sie werden somit Teil einer nostalgischen Illusion.



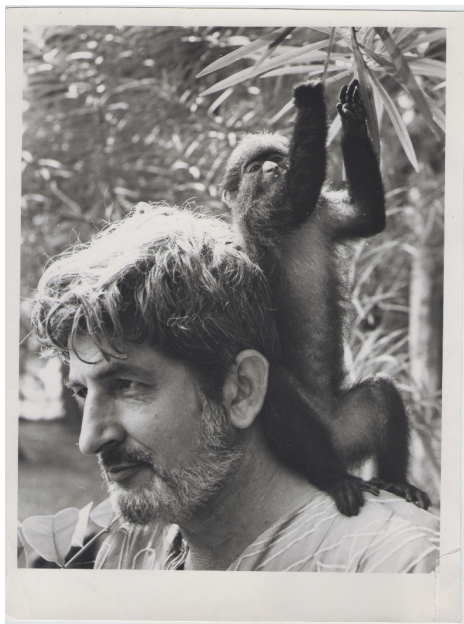
3.11.2



3.11.3



3.11.4



3.11.5





3.11.6



3.11.7



3.11.8



3.11.9





3.11.10



3.11.11



3.11.12



3.11.13



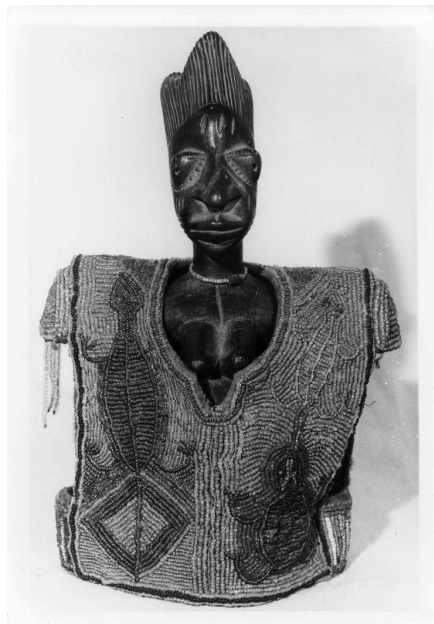
3.11.14



3.11.15



3.11.16



3.11.17





3.11.18



3.11.19



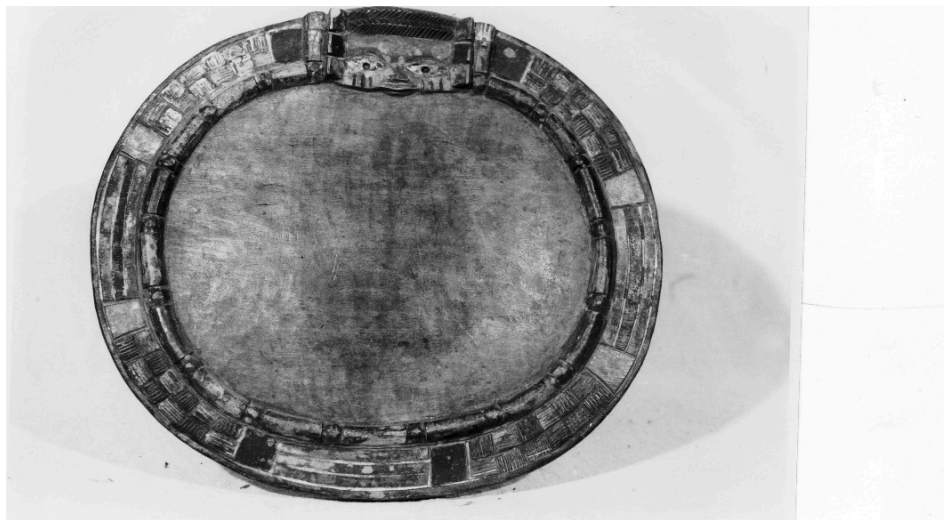
3.11.20



3.11.21



3.11.22



3.11.23





3.11.24



3.11.25





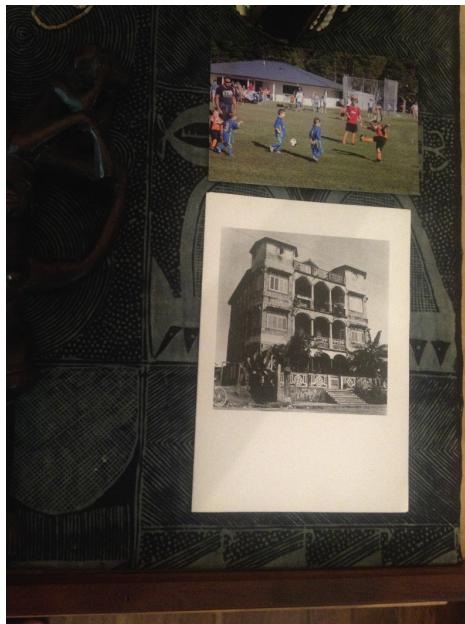
3.11.26



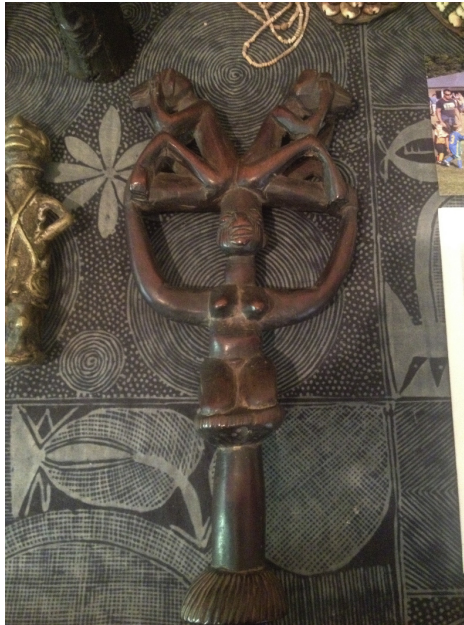
3.11.27



3.11.28



3.11.29



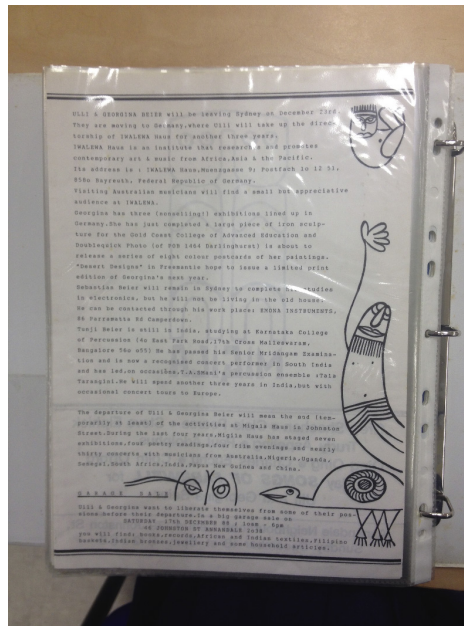
3.11.30



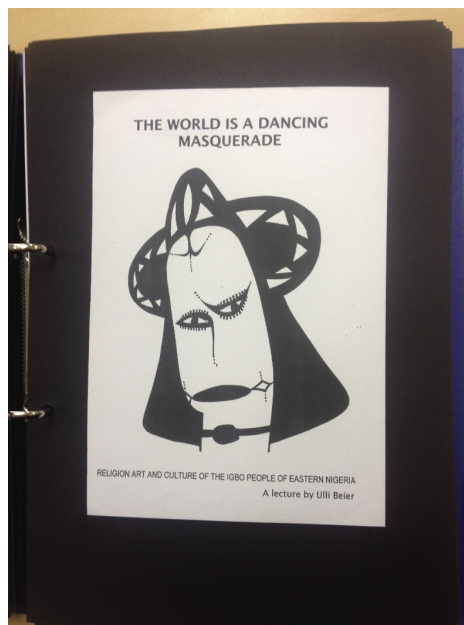
3.11.31



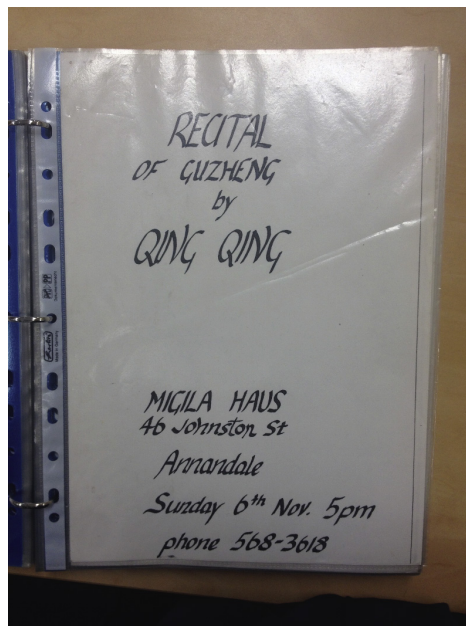
## Das Archiv als Heimat



3.11.32



3.11.33



3.11.34



3.11.35

Das Archiv als Heimat



3.11.36



3.11.37





3.11.38



3.11.39

## Das Archiv als Heimat



3.11.40



#### 4 Das Archiv als Heimat

„Aber zunächst ist Heimat ein philosophischer Begriff gegenüber Entfremdung. Daß man in der Heimat identisch sein kann, daß die Objekte [...] nicht mehr behaftet sind mit einem Fremden, sondern wo das Objekt uns so nahe rückt wie das Subjekt, daß wir darin zu Hause sind.“  
(Bloch in Traub und Wieser 1975, 206)

Die zehn Bildannäherungen belegen, dass die Beiers nach einer Heimat gesucht haben, nach einem Ort der Zugehörigkeit und Vertrautheit, den sie im ideellen wie auch im räumlichen Sinne selbst gestalten konnten. Im Verhältnis vom Subjekt zum Objekt, im Leben mit Bildern und in deren Aneignung spiegelt sich die Heimatsuche von U. und G. Beier. Dies wird besonders in ihrem Leben mit den Bildern deutlich (s. 3.3, 3.8, 3.9, 3.11).

Heimat sehe ich hier im Sinne von Bloch, der diesen Begriff in der Philosophie verankert hat, also „[...] im Bereich des Denkens und Erlebens [...]“ (Klein 2014, 14). Blochs Heimatbegriff weist in die Zukunft. Heimat ist ein Idealzustand, den man aktiv verwirklichen muss; sie existiert somit nicht in der Vergangenheit, sondern war für Bloch ein idealer Zukunftsentwurf, der in letzter Konsequenz fiktiv bleibt, da er, ganz im Sinne der marxistischen Ideologie, Heimat als Aufgabe verstand, als eine produktive und geistige Anerkennung der Lebensumstände, die man verändern kann und muss:

„Die Wurzel der Geschichte aber ist der arbeitende, schaffende, die Gegebenheiten umbildende und überholende Mensch. Hat er sich erfaßt und das Seine ohne Entäußerung und Entfremdung in realer Demokratie

begründet, so entsteht in der Welt etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat.“ (Bloch 1977, 1628)

Das Gefühl einen Idealzustand erreicht zu haben, schien für die Beiers Realität gewordene Heimat zu sein. Diesen vermeintlichen Idealzustand versuchten sie auch an anderen Orten mit Hilfe ihrer mentalen und materiellen Bilder zu bewahren.

Der kreative und aktive Gestaltungsansatz, wie von Bloch formuliert, ist auch bei den Beiers zu erkennen. In Nigeria sahen sie ihre Heimat nicht mehr in einer fernen Zukunft, sondern als etwas, was man unmittelbar vor Ort aktiv gestalten und wohl auch in naher Zukunft erreichen konnte; daran arbeiteten sie fast ihr ganzes Leben, denn „Suche nach Heimat bedeutet nichts anderes als Suche nach Identität“ (Günter und Sebald 1987, 20). Dabei spielten die äußeren Umstände (s. 4.2), ihre Codierungen und die eigene (gefühlte) Heimatlosigkeit (s. 3.2.2.3) eine entscheidende Rolle. Die Beiers gestalteten eine neue Heimat, die sie sich an einem Ort (Oshogbo) zu einer bestimmten Zeit aufgebaut hatten und zu dem sie – und das ist das Bemerkenswerte – auch später immer wieder zurückkehrten, auch wenn er als physische Realität für sie nicht mehr existent war, sondern nur in der Erinnerung und in dieser zu einem unveränderlichen, idealen und nur für sie existierenden Ort der Sehnsucht wurde, der in den mentalen und materiellen Bildern ihres Archivs sichtbar wird. Zwar gestalteten sie aktiv und kreativ ihre unmittelbare Umgebung und das kulturelle Umfeld auch an anderen Orten, doch bezogen sie sich dabei immer auf ihre Zeit in Oshogbo. Besonders deutlich wird dies in Australien (s. 3.11), wo das Archiv zum Bezugssystem wurde. Bereits in Papua-Neuguinea und in Deutschland wiederholten sich ihre Aktivitäten mit dem Wunsch, ihre Heimat erneut zu (be)leben. In Oshogbo wurde Hei-

mat für die Beiers real in dem Sinne, dass sie diese nach ihrer Vorstellung gestalteten. Sobald sie einen (subjektiv) nahezu idealen Zustand erreicht hatten, also ihr Umfeld zu ihrer eigenen Zufriedenheit gestaltet hatten (s. Maase 1987, 46), versuchten sie, diesen aufrecht zu erhalten. Veränderungen der äußeren Umstände (wie z. B. der Biafra-Krieg 1967), die ihre Heimat und damit ihre Identität gefährdeten, begegneten sie, indem sie weiter zogen.

Diese aktive Heimatgestaltung (auch wenn diese nach Oshogbo einem mehr oder weniger identischem Grundmuster folgte) trennt somit Heimat vom Ort der Geburt und ist „[...] mehr eine “Lebensmöglichkeit” als ein “Herkunftsnachweis” [...]“ (Neumeyer 1992, 58). Heimat bedeutet also auch Geborgenheit und Zugehörigkeit, ebenso wie Rückbesinnung auf einen Ort, der im Falle der Beiers in Oshogbo gestaltet worden war.

Heimat bezieht sich nicht nur auf einen Ort, sondern ist auch eine geistige Zuordnung zu einer bestimmten Umwelt, einer Vielzahl von Möglichkeiten, die sich je nach subjektiver Wahrnehmung und im Verhältnis zu anderen Akteuren individuell äußert (Egger 2014). Heimat ist damit ein Suchen, aber auch ein Zurücksehnen, welches sich im Laufe der Zeit ändern kann.

Die Beiers verließen die Herkunftsorte, d. h. die Orte ihrer Kindheit und Jugend (s. Anhang 1 und 2). Mit ihrer Ankunft in Nigeria begannen sie eine neue Heimat zu gestalten, erst U. Beier zusammen mit S. Wenger und später U. Beier zusammen mit G. Beier. In Oshogbo umfasste die aktive Gestaltung der (neuen) Heimat ihr eigenes Erscheinungsbild, die Wohnsituation sowie das kulturellen Umfeld, an dem viele Akteure beteiligt waren. Dieser Ort mit seinem Umfeld beeinflusste ihr gesamtes weiteres Leben: „Offensichtlich prägen sich die Verbindungen zu Men-

schen Objekten und Orten in Zusammenhang mit der ersten Heimat besonders tief ein.“ (Egger 2014, 111) Ich nenne Oshogbo hier die ‚erste Heimat‘ der Beiers, da sie erst an diesem Ort Heimat nach ihren Vorstellungen bewusst gestalteten. Der Neuanfang in Oshogbo war für die Beiers offenbar einschneidender als spätere Veränderungen der Wohnorte, was bereits daran deutlich wird, dass sie bewährte Tätigkeiten an den neuen Orten weiterführten.

Im Laufe der Zeit änderte sich für die Beiers die Suche zu einem Sehnen nach einem Ort, der für „[...] Orientierungssicherheit, für konstante und verlässliche Beziehungen und Erfahrungen“ (Bausinger 2002, 36) stand. Das Archiv, auch in seiner materiellen Manifestation (s. 3.11), wurde gefühlt zu einer Heimat, die qualitativ und quantitativ vor allem die ‚erste Heimat‘, also Oshogbo, repräsentierte. Besonders für G. Beier wurde das Archiv Bezugspunkt für Geschichten und Erinnerungen, denn: „Mitunter ist auch die Vorstellung von einer vollkommenen Heimat für das eigene Leben wichtiger als das Heim, in dem man lebt, oder das Umfeld, in dem man sich bewegt.“ (Egger 2014, 15) Das Zurücksehnen nach dieser Heimat wurde erstmals in Deutschland und Australien deutlich, da die Umstände dort eine Weiterführung ihrer Tätigkeiten in gleichem Maße wie vorher nicht mehr zuließen (s. 3.7, 3.11).

„Heimat kann (um nur wenig anzudeuten) ganz überwiegend als eine Form der inneren *Einstellung* verstanden und weithin an Erinnerungen festgemacht werden, kann aber auch, als ein Ausdruck von *Lebensqualität*, an äußere Bedingungen gebunden werden; Heimat kann begründet werden in der *Tradition* und den Traditionen, kann aber auch als Ergebnis *gegenwärtiger Aneignungen* und Auseinandersetzungen verstanden werden.“ (Bausinger 1990, 77)

U. Beiers Umzug nach Nigeria, einem Zufall geschuldet (s. 3.2.2.1), lenkte sein Leben in eine neue, für ihn entscheidende Richtung. Bereits in Europa verfiel auch er der Vorstellung, es handele sich bei Afrika um einen unverbrauchten Kontinent, der in Gefahr war, unter den Kolonialmächten seine kulturellen Reichtümer zu verlieren (s. 4.2). Besonders die Yoruba, eine der Gemeinschaften, deren Leben von Europäern gut dokumentiert, aber auch mystifiziert worden war (z. B. von Leo Frobenius), und deren kulturelle Praktiken waren für U. Beier eine Bestätigung kultureller Überlegenheit<sup>338</sup>, eine Sichtweise, die er nicht mit seinen westlichen Kolleginnen und Kollegen an der Universität in Ibadan teilte. Er selbst sah und inszenierte sich später als jemand, der intuitiv an dieser Kultur interessiert war und sich von ihrer ‚Aura‘ angezogen fühlte (s. 3.2). Der Glaube und die Philosophie der Yoruba spielten für U. Beier und seine erste Frau Wenger eine große Rolle. Beide wurden davon stark in ihrem Handeln beeinflusst und beide übernahmen zum Teil deren Werte. Es war aber vor allem Wengers Lebensweg, der sich dadurch stark veränderte. Die Verbundenheit und die gefühlte neue Zugehörigkeit der Beiers gerade zur Yoruba-Gemeinschaft spiegelt sich auch in der Verwendung des Yoruba-Wortes *Iwalewa* wider (s. 3.7.2.2) sowie im häufigen Gebrauch von Yoruba-Sprichwörtern in Publikationen und in meinen Gesprächen mit G. Beier.

U. Beier positionierte sich gegen seine westlichen Kolleginnen und Kollegen an der Universität in Ibadan und glaubte, den lokalen Gemeinschaften vor Ort ihre eigene Kultur näher bringen zu müssen. So sollten

---

<sup>338</sup> Für eine Übersicht der Publikationen über die Yoruba siehe Lipp (1996). In Ogundele et al. (2001) sind viele von U. Beiers Gedanken und Diskursen über die Yoruba in Gesprächen und Interviews veröffentlicht.

z. B. die Teilnehmenden der Workshops in ihre lokalen Gemeinschaften zurückkehren, um die dortigen Traditionen zu studieren (vgl. dazu auch 3.3.2.3). Seine Position als Außenseiter an der Universität – diese Rolle war geprägt durch seine Erfahrungen in der Kindheit (s. Anhang 1), er spielte sie aber bereits in Ibadan bewusst aus (vgl. sein Selbstporträt als Reflexion auf sich selbst am Anfang seiner Zeit in Nigeria und als Außenseiter; 3.2) –, seine Ablehnung jeglicher Festlegung seiner Person (s. Ogundele 2003, 264), seine Faszination für ein präkoloniales Afrika und sein zunehmendes Zugehörigkeitsgefühl zu Nigeria, was er in Retrospektive immer wieder betonte<sup>339</sup>, gleichzeitig aber auch die Anerkennung der neuen Realität in Nigeria führten ihn gewissermaßen zu zwei Authentizitäten, die seinen Sehnsuchtsort maßgeblich prägten. Auf der einen Seite sehnte er sich nach einem präkolonialen Afrika, das er bewahren und schützen wollte (s. 3.2, 3.4), auf der anderen Seite suchte er nach dem modernen Ausdruck, der von jeglicher Tradition befreit sein und diese lediglich als Inspiration empfinden sollte (s. 3.3, 3.6, 3.9). Seine erste Aktivität als Sammler entfaltete er im *Lantoro Mental Home*; die Ausstellung der dort gesammelten Werke im Jahre 1952 in der Bibliothek der Universität in Ibadan und eine diesbezügliche Publikation in *Black Orpheus* (U. Beier 1959a) schufen die Basis zu U. Beiers Konzept des ‚modernen Künstlers‘, die eng mit ihm als Mediator und Initiator für Künstlerkarrieren verbunden war. Für ihn waren die Bilder der Bewohner des Krankenhauses der Inbegriff des modernen Ausdrucks. Er war der

---

<sup>339</sup> In Ogundeles Biografie (Ogundele 2003) beschreibt Ulli Beier in eigenen Worten (also in Ich-Form) im letzten Kapitel seine Kindheit und seine Ankunft in Nigeria. Dabei verwendet er unterschiedliche Yoruba-Begriffe, die auf philosophische Konzepte der Yoruba-Religion verweisen und seine Verbundenheit und Zugehörigkeit demonstrieren sollen.

Meinung, dass diese Künstlerinnen und Künstler intuitiv arbeiteten, also auch frei von Tradition als normative Vorgabe, und dass ihre Bilder auf ein inneres Verständnis der eigenen Kultur und Umwelt verwiesen. Mit der Eröffnung des *Mbari Mbayo Club* in Oshogbo im Jahre 1962 und den damit verbundenen Workshops, dem Museum für Populäre Kunst und dem Antiquitätenmuseum gestaltete U. Beier ein kulturelles Umfeld, in dem er seiner Meinung nach ideale Arbeitsbedingungen schaffte (s. 3.3; 3.6). Dieses Umfeld wurde gleichzeitig seine Heimat, und zwar sowohl im räumlichen als auch im ideellen Sinne, da hier der Ort Oshogbo noch als physische Realität eine Rolle spielte, die man aktiv gestalten konnte. Diese „aktive Heimat-Aneignung [i. S. von Gestaltung; Anmerkung der Autorin]“ (Seifert 2010, 15) beinhaltete das kulturelle Umfeld, das eigene Haus und auch die eigene Person und Kleidung. Dies alles diente der Abgrenzung der Beiers zu anderen europäischen Zeitgenossinnen und Zeitgenossen. Besonders an den Inneneinrichtungen ihrer Häuser offenbart sich diese Heimatgestaltung, wie die Möbel in dem Innenraum in Ile-Ife (3.8), das Wohnzimmer in Port Moresby (3.9) und der Schrein in Sydney (3.11) zeigen. Fast scheint es, als hätten die Beiers in ihren Häusern eine Übersichtlichkeit und eine Orientierung erreicht (durch ihnen vertraute materielle und mentale Bilder, die Geborgenheit signalisieren, da sie bereits Bekanntes manifestieren), die Neuanfänge erleichterten, indem sie sich an alten Mustern orientierten (s. Seifert 2010, 36). Die eigenen Gestaltungsmöglichkeiten erlaubten es ihnen, ihre bisherige ‚erste Heimat‘ mitzunehmen und zumindest größere Bereiche davon in einem anderen Umfeld zu verwirklichen. Das wurde besonders in Bayreuth deutlich, wo die Familie nahezu in einer eigenen Welt lebte, die noch unmittelbarer als in Papua-Neuguinea von ihrem Aufenthalt in Oshogbo

geprägt war (s. 3.7). Interessant ist hier auch der sinnliche Zugang zu einem Ort durch das Essen, der laut Egger (2014) ebenfalls Heimat ausmacht: „Es sind Geschmack und Geruch, die erst einen *echten* Zugang zur Fremdheit ermöglichen [...]. Sie eröffnet so eine neue Dimension der körperlichen-sinnlichen Erfahrung des kulturell *Anderen* [...].“ (Chakalalakal 2014, 17-18) G. Beier kochte in Bayreuth oft Gerichte, deren Zubereitung sie in Oshogbo (und in Papua-Neuguinea) gelernt hatte<sup>340</sup>. Dies ist ihr geradezu zur Gewohnheit geworden und macht den sinnlichen Zugang zur ihrer Heimat besonders deutlich (G. Beier 2005).

Unbestritten ist, dass G. Beier bei der Gestaltung eine entscheidende Rolle spielte. Sie war seit ihrer Ankunft in Oshogbo und später auch an den anderen Aufenthaltsorten u. a. für die Zusammenarbeit mit den Künstlerinnen und Künstlern und für die Gestaltung der Inneneinrichtung der Wohnungen und der Kleidung ihrer Familie zuständig. Durch G. Beiers Ankunft 1963 in Oshogbo veränderten sich nicht nur ihre eigene künstlerische Arbeit, sondern auch das Haus (s. 3.3.), welches als Ort der Gestaltung privat und öffentlich zugänglich war und somit in mehrere soziale Netzwerke eingebettet war. G. Beier eignete sich das Haus an, indem sie zunächst die Bilder ihrer Vorgängerin zerstörte (s. 3.3.2.2). Dieser ikonoklastische Akt war ein aktives Vergessen. Ähnlich sollte der ‚moderne Künstler‘ agieren, um sich von alten Traditionen zu befreien und neue Ausdrucksformen zu schaffen. G. Beier gestaltete ein Heim für die

---

<sup>340</sup> Siehe dazu ein kurzes Interview mit G. Beier: „Q: You have often referred to Nigeria as your real home. What gives Nigeria that unique position in your life, when you’ve lived in so many other exciting places like New Guinea and Australia and India? G: People say that when they feel sick – really sick – they have a sudden longing for some dish their mother cooked when they were young. Well, when I’m feeling really ill. I think of palm-oil soup.“ (Abodunrin 1996b, 21)



Familie, für ihren Mann und für ihre beiden Kinder als einen Ort der Geborgenheit und der menschlichen Nähe, dessen Vertrautheit sie maßgeblich vorgab, indem sie Fragmente, also hier ausgesuchte Bilder (mit denen sie eine persönliche Geschichte verband) ihres gemeinsamen, schon damals vorhandenen Archivs im Haus verteilte: „Die durch die Wahrnehmung bedingte Vertrautheit mit einem Raum spielt also hier die entscheidende Rolle für seine Heimatfunktion.“ (Neumeyer 1992, 69) Die persönlichen Geschichten, die mit den materiellen Bildern, auch eigenen, verbunden waren, halfen ihr bei der Aneignung neuer Wohnräume. In ihrer Wohnung in Ile-Ife verband sie in dem Bodenmosaik ihre eigene Formensprache mit einem Material, welches in präkolonialen Zeiten verwendet worden war (s. 3.8). Für U. Beier war dieses Mosaik eine Unterbrechung der modernen Strenge eines westlichen Modernismus, den er bis auf einige Ausnahmen ablehnte. Das Haus in Oshogbo war dagegen für ihn ein Ausdruck des antikolonialen Widerstandes.

Durch die Auswahl an Bildern schaffte G. Beier in ihren Häusern ein weiteres Plateau, ihren eigenen Blick. Doch gleichzeitig musste das Haus, in dem sich die Beiers aufhielten und somit Teil ihrer Identität war, repräsentativ sein, denn der private Raum war auch öffentlich zugänglich und offenbarte die Inszenierung einer Künstlerin, die in vielen Orientierungen mit ihrem Mann übereinstimmte. Das, was in der Retrospektive von beiden immer wieder betont wurde, sieht man auf den Fotografien der Innenrichtungen: das Nebeneinander von traditionellen und modernen Bildern, das offene Haus als Ort der Inspiration aber auch des freien Ausdrucks und eine Heimat, die nach eigenen Vorstellungen gestaltet wurde (s. 3.3, 3.8, 3.9, 3.11).

In Port Moresby errichtete G. Beier 1967 ein kulturelles Zentrum im Garten, wo sie erneut mit den befreundeten Künstlerinnen und Künstlern zusammenarbeiten konnte. Sie erschien in Papua-Neuguinea präsenter und emanzipierter. Auf dem Foto des gemeinsamen Wohn- und Esszimmers ist sie nicht selbst zu sehen, hat aber Spuren durch die Anordnung der Bilder hinterlassen (s. 3.9). In Papua-Neuguinea sind die Parallelen zu Nigeria besonders auffällig. Das betrifft die Tätigkeiten U. Beiers in ähnlichen Institutionen und Positionen (z. B. an Universitäten und in kulturellen Zentren), die Ausstellungen, die beide organisierten (z. B. die Ausstellung der Werke aus dem *Laloki Mental Home* 1968) und die Suche nach dem ‚modernen Künstler‘. Durch die enge Verbundenheit ihrer privaten Räume mit der Öffentlichkeit (u. a. arbeiteten Künstlerinnen und Künstler in den Wohnräumen der Familie Beier) wird erneut klar, wie sehr sich Heimat für die Beiers nicht nur auf das Private bezog, sondern auf das gesamte kulturelle Umfeld, welches sie versuchten, nach ihren Vorstellungen zu gestalten<sup>341</sup>.

Die Rückkehr U. Beiers und der damit verbundene Umzug der Familie nach Deutschland im Jahre 1980 bildet einen Schnitt im Schaffen der Beiers. In Bayreuth eröffnete U. Beier das Iwalewaha Haus (s. 3.7), welches seine Ideen und Erfahrungen, hauptsächlich aus Nigeria, Papua-Neuguinea, Australien und Indien zusammenführen sollte. Das Haus war eine Weiterentwicklung der Mbari Clubs in Nigeria, die eng mit dem lokalen kulturellen Kontext verbunden waren, und war, obwohl Teil der Universität, außerhalb des Campus angesiedelt. Erneut waren U. Beier

---

<sup>341</sup> Diese Aussage soll die *agency* der Kunstschaffenden und weiterer Akteure, die an dem Aufbau des kulturellen Umfeldes und auch des Archivs beteiligt waren, nicht schmälern.

und seine Familie in einer Außenseiterrolle, die zumindest von U. Beier bewusst zelebriert wurde, indem er sich als Experte für eine afrikanische Moderne inszenierte, die nur er in enger Zusammenarbeit mit den befreundeten Künstlerinnen und Künstlern vermitteln konnte.

Das Iwalewahaush war sein Denkmal, welches alle seine Erfahrungen zusammenbringen sollte (ob dies tatsächlich so umfassend geschehen ist, könnte nur U. Beier persönlich beantworten). Obwohl es einer Kontaktzone (s. 3.7.2.2) ähnlich war, blieben Entscheidungen über das Programm des Hauses in U. und G. Beiers Hand. Das Iwalewahaush sollte über Afrika hinausweisen, war aber in seiner Ausgestaltung immer wieder eine Fortsetzung der ‚ersten Heimat‘ Oshogbo. Künstlerinnen und Künstler, die mittlerweile langjährige Freunde der Familie geworden waren, wurden eingeladen und der lange Jahre gelebte Stil weiter gepflegt. Eine Suche nach modernen Ausdrucksformen fand allerdings vor Ort kaum noch statt (mit Ausnahme des Musikprogramms). Vielmehr wurden in erster Linie die Künstlerinnen und Künstler weiter gefördert, die die Familie schon lange kannte und schätzte. U. Beier inszenierte sich als Experte für die Yoruba-Gemeinschaft und für die moderne Kunst außerhalb des Westens. Das Iwalewahaush war U. Beiers Verdichtung, ein Plateau, welches er einem europäischen Publikum präsentierte, mit sich als die Person, die dies erst möglich gemacht hatte.

In Australien wurde das Archiv, welches sich noch im Privatbesitz der Beiers befand, zu einem Bezugspunkt für die Heimatgestaltung. Viele bisher nur erzählte Anekdoten wurden aufgeschrieben und in das Archiv eingegliedert. Das Archiv wurde eine Quelle für künstlerische Inspirationen und barg Material für Lehrveranstaltungen. Immer mehr wurden die materiellen Bilder, wie sie z. B. auf dem Schrein zu sehen sind (s. 3.11), Träger eines unwiderruflich vergangenen Lebens (und Belege für die Verbundenheit der Beiers mit der Yoruba-Gemeinschaft). Sie verkörperten zugleich das Gefühl der Zugehörigkeit zu einer Heimat, die man zwar so gelebt und immer wieder gestaltet, aber auch idealisiert hat und jetzt wohl verloren hatte. Dies erscheint mir wie eine ‚Fantasie Afrika‘ (s. 4.1), die sich nicht nur in ihren Fotografien, sondern im gesamten Archiv zeigt. Sie ist gelebte Heimat, die die Beiers dank unterschiedlicher Netzwerke aufbauen und aktiv aufrechterhalten konnten. Als sich allerdings Kontext und Netzwerke änderten, waren sie auf das Archiv angewiesen, mit dem sie Zeit umgehen konnten. Das Archiv mit seinen mentalen und manifestierten Bildern war für G. Beier Sinnbild für eine von ihr gelebte und erfahrene Heimat, die sie immer wieder besuchen konnte; integraler Bestandteil dieser Heimat war zudem ihr verstorbener Mann U. Beier (s. 3.10).

#### **4.1    ‚Fantasie Afrika‘**

„Phantasie gehört wesentlich zum Leben, mit ihr drückt sich gerade dessen auf Zukunft bezogene Schöpfer- und Gestaltungskraft aus.“  
(Altmann 1981, 115)

Die von mir analysierten zehn Bilder offenbaren nicht nur eine sehr kontrollierte eigene Geschichtsschreibung, sondern auch die emotionale und sinnliche Suche nach einer Heimat, einer gewissermaßen durch die Erfahrungen vor Ort erweiterte Vorstellung von Afrika, die zudem eng mit dem eigenen Gestalten verbunden war und die ich im Folgenden ‚Fantasie Afrika‘ nenne. Denn

„[...] die Phantasie kann durch verschiedene Wünsche stimuliert werden, durch verschiedene Bedürfnisse. Durch den Wunsch beispielsweise, das unzulängliche, unübersichtliche Leben auf einer anderen Ebene deutlicher, bestimmbarer zu machen.“ (Lenz 1982, 45)

Fantasie ist ein vielschichtiger Begriff. Aus psychologischer Sicht wird sie meist als Gegensatz zu einem realitätsgerechten Denken gesehen und ist nach Freud auf Triebimpulse zurückführen (Burgin et al. 1986). In der Philosophie ist sie ein Produkt des Bewusstseins, welches sich auf Erfahrenes oder auch auf das Gedächtnis beruft (s. Grassi 1984, 185) und demnach im Menschen selbst (als individuell agierendem Wesen) angelegt ist<sup>342</sup>. Sie wird als „[...] aktives und produktives Vermögen wahrgenommen, das zentral an der Genese unseres Wissens beteiligt ist und dabei, [...], in seiner Tätigkeit durchaus einigen Regeln gehorcht“ (Hepfer 2012, 10). Trotz dieser Regeln umfasst die Fantasie die Freiheit der Einbildungskraft, aus der heraus man die Realität gestalten kann. „Alles Überlegen und Entwerfen, alles Planen und Handeln empfängt seine Impulse von der Phantasie.“ (Ränsch-Trill 1996, 26)

Ich sehe Fantasie als einen schöpferischen Akt, der (1) kreativ und (2) zukunftsorientiert ist und der (3) in der Realität ebenso wie (4) im indivi-

---

<sup>342</sup>

Vgl. dazu auch das Gespräch zwischen Lenz und Grass in Mensak (1982).

duellen Bewusstsein verankert ist, d. h. aus den eigenen Codierungen heraus entstanden ist. Damit ist sie einzigartig und frei und kann aus einem Bedürfnis heraus entstehen (Grassi 1984), wie z. B. die Suche der Beiers nach einer Heimat. Auch spielt sie „[...] eine wichtige Rolle im Prozess der Selbstwerdung des Individuums [...]“ (Pieper 1981, 56). Diese Fähigkeit der Beiers, das eigene Leben schöpferisch und kreativ zu organisieren, spiegelt sich in ihrem Archiv. Ihre Fantasie basierte auf ihren Codierungen sowie ihren Erfahrungen mit Akteuren vor Ort. Durch ihren Umzug versuchten die Beiers aus dem für sie unübersichtlichen und industrialisierten Europa zu entkommen und, ähnlich der Negritude, zu einer Idee des präkolonialen Afrikas zurückzukehren<sup>343</sup>. Diese ‚Fantasie Afrika‘ änderte und verdichtete sich im Laufe der Zeit vor Ort. Das war einer der wesentlichen Gründe, warum die Beiers nicht an ihrer ‚Fantasie Afrika‘ scheiterten, wie das beispielsweise der Fall bei dem Anthropologen und Surrealisten Michel Leiris (1901-1990)<sup>344</sup> war. Leiris

---

<sup>343</sup> Aus heutiger Sicht kann man fast von einem konservativen Heimatbegriff sprechen, denn die Moderne war U. Beier zu schnell und zu wenig mit der Vergangenheit verbunden (s. Ogundele 2003, 259): „Offenbar bildet Heimat einen Kristallisationspunkt von Identitätsprozessen, die angesichts der Modernisierung [...] eine stabile Verortung des Individuums in einer komplexen aber als überschaubar gedachten sozio-kulturellen und räumlichen Konstellation anboten [...]“ (Jäger 2017, o. S.)

<sup>344</sup> Leiris nahm 1931 an einer Expedition von Dakar nach Djibouti als Sekretär und Archivar teil. Er wollte sein monotones Leben in Paris hinter sich lassen und den ‚Anderen‘ in sich selbst erfahren, oder das, was er sich darunter vorstellte. Doch blieb er lediglich der Fremde, der sich nicht an die fremden Orte gewöhnen konnte (Leiris 1980, 1984): „In his quest to leave himself and his culture (to become Other) the few moments of fulfilment of his dreams he achieved by exercising his bureaucratic duties as archivist and secretary.“ (Clark-Taoua 2002, 486) Letztendlich kam er zu dem Schluss, dass er einem ‚Phantom‘ nachjagte, welches nur in seiner Imagination existierte und an dem er scheiterte. „L’Afrique fantôme begins a writing process that will endlessly pose and recompose an identity. Its poetics is one of incompleteness and process, with space for the extraneous. Interrupting the smooth ethnographic story of an access to Africa, it undermines the assumption that the self and the other can be gathered in a stable narrative coherence.“ (Clifford 1988, 173)

sprach von einem ‚Phantom Afrika‘, einer reinen Illusion, die er nicht erreichen konnte (s. Petermann 2004, 843ff).

U. Beier und seine Frau G. Beier hatten eine codierte ‚Fantasie Afrika‘, die genährt wurde aus dem nostalgischen Bedürfnis ein präkoloniales Afrika zu bewahren (dessen Bild allerdings anfangs mehr von europäischen Vorstellungen und der Negritude geprägt war), durch die Suche nach dem ‚modernen Künstler‘, von den Gedanken der *Art Brut* und die Akzeptanz einer neuen Realität in Afrika, und aus ihren Erfahrungen, die sie vor allem in Oshogbo sammeln konnten.

Vor Ort gestalteten sie nicht nur ihr kulturelles Umfeld und ihre privaten Räume, sondern auch sich selbst, was dazu führte, dass in ihrem Archiv offenbar kaum Brüche vorkommen, wie z. B. eine Diskrepanz zwischen öffentlichem und privatem Erscheinungsbild.

Spätestens nach 1967 ging es nicht mehr konkret um Oshogbo, sondern um (mentale) Bilder, die dort entwickelt worden waren und die sie an andere Orte mitnahmen. Im Iwalewahaus führte U. Beier alle seine Erfahrungen zusammen und verdichtete sie (s. 3.7). Sicherlich gingen die Interessen U. Beiers vor allen Dingen in Bayreuth über Afrika hinaus, doch auch hier waren es die in Oshogbo entwickelten mentalen Bilder und Erfahrungen, die maßgeblich die Gestaltung des Hauses beeinflussten. Dieses hohe Maß an Gestaltung bis hin in die kleinsten Bereiche, wie z. B. die Kleidung der Kinder, trug ebenfalls dazu bei, dass sie nicht an ihrer ‚Fantasie Afrika‘ scheiterten. Als eine aktive Gestaltung ihrer Umgebung vor Ort eingeschränkt oder nicht mehr möglich war, manifestierte das Archiv ihre Erinnerungen, ihre Sehnsüchte, ihre Wünsche und letztendlich ihre in Nostalgie erstarrte ‚Fantasie Afrika‘.

Die Gestaltung ihrer Umgebung durch U. und G. Beier ist kein Einzelfall, sondern ein Phänomen, das in unterschiedlichen Ausführungen in mehreren afrikanischen Ländern stattfand. Im Folgenden werde ich dieses Zeitphänomen und Verbindungen zwischen Kunstpatroninnen und Kunstpatronen dieser Zeit exemplarisch darstellen.

#### **4.2 Westliche Kunstpatronage in Afrika – ein Zeitphänomen**

„At the time, Mozambique was a closed and ideal world in which there was only good news, inaugurations and speeches from the Império (Empire). It was a world of rumours, secrets, gossip and an ever-growing web of informers and agents, but where, in spite of everything, anything seemed possible.“ (Guedes in Costa 2010, 25)

Das Zitat von Pancho Guedes fängt das Gefühl der vielseitigen und in seinen Augen unbeschränkten Gestaltungsmöglichkeiten ein, mit dem Kunstpatroninnen und Kunstpatrone aus ihren westlichen Heimatländern in die zum Teil noch bestehenden Kolonien zogen. Für die Ankömmlinge war die neue Wahlheimat ein aufregender Ort, an dem sie glaubten, sich neu finden und eine neue Heimat aufbauen zu können.

Kunstpatronage ist in der europäischen Kunstgeschichte eine Beziehung zwischen einer Arbeitgeberin oder einem Arbeitgeber und einer Künstlerin oder einem Künstler (Baxandall 1988; Perani und Wolff 1999). Dabei darf man nicht davon ausgehen, dass es sich bei dieser Beziehung um eine geregelte Anstellung handelt. Vielmehr stellen die Kunstpatronin oder der Kunstpatron die finanziellen und sozialen Voraussetzungen bereit, um ein Kunstwerk zu schaffen. Die Auswirkungen auf das Werk können ganz unterschiedlich sein und variieren von keiner Einflussnah-



me, über indirekter Beeinflussung bis hin zu genauen Anweisungen, wie ein Bild umgesetzt werden soll (Perani und Wolff 1999). Dabei stehen finanzielle und soziale Interessen beider im Vordergrund, wie z. B. die Selbstvermarktung: „The pleasure of possession an active piety, civic consciousness of one or another kind, self-commemoration and perhaps self-advertisement [...]“ (Baxandall 1988, 3)

Kunstpatronage in Europa ist seit dem 15. Jhdt. bekannt. Baxandall (l. c.) zeigt beispielhaft an Bildern der Renaissance, wie sich damals Netzwerke von Akteuren auf ein Bild ausgewirkt haben und wie dies in den Bildern selbst zu sehen ist (s. dazu 3.4.): „The painter was typically, though not invariably, employed and controlled by an individual or small group.“ (Baxandall 1988, 5) Dabei waren die Patronin oder der Patron oft zugleich private und öffentliche Personen, die meist Bilder anfertigen ließen, die auch der Öffentlichkeit zugänglich waren (entweder direkt oder durch einen Klienten). Es ging in Baxandalls Beispielen aus der Renaissance um ein ‚kulturelles Erbe‘, welches anhand verschiedener Parameter, die wiederum codiert waren (wie z. B. die Perspektive oder auch die Farben und ihre Bedeutungen), hergestellt wurde und dadurch von allen verstanden werden sollte; dies war eine Voraussetzung für den Erfolg eines solchen Bildes. Die öffentliche Meinung „[...] was an active institution of interior visualizations with which every painter had to get along“ (Baxandall 1988, 45).

Wie auch U. Beier waren auch andere europäische Kunstpatroninnen und Kunstpatrone auf ähnliche Art und Weise in unterschiedlichen afrikanischen Ländern tätig und verfielen einer ‚Fantasie Afrika‘, die zu großen Anteilen im Westen konstruiert, eng mit ihnen als Personen und ihren Codierungen verbunden war und die ihre jeweiligen Archive maßgeblich

geprägt haben. Die Suche der Beiers nach einer neuen Heimat und ihre Vorstellungen von einer modernen Ausdrucksform ist ein Phänomen, welches in dieser Ausprägung nur zu einer bestimmten Zeit und in einer bestimmten Konstellation von äußeren Faktoren und Netzwerken stattfinden konnte:

„Ich glaube nicht, daß ich die gleiche Atmosphäre – sogar mit denselben Künstlern – woanders, sagen wir mal in London, hätte schaffen können. Denn hier waren unsere Leben durch das Theater und den Mbari-Klub eng verknüpft. Die Märkte von Oshogbo, die Feste, die Trommler, die täglich an unserem Haus vorüberzogen, die Masken, die Sitten, das tägliche Leben, waren alles starke Einflüsse.“ (G. Beier in Zimmer 1980, 125)

#### **4.2.1 Von westlichen Codierungen**

Afrika als Invention des Westens (Mudimbe 1998) war und ist seit jeher Projektionsfläche für Fantasien und Sehnsüchte, ein mythischer Ort, der Faszination und Angst vereint.

„Der Reiz des Exotischen hat seit Jahrhunderten die Vorstellungen des Abendlandes beflügelt und sich in seiner Kultur phantasievoll manifestiert. Das Fremdartige und Unverständliche weckte schon immer okzidentale Neugier und Sehnsucht, aber auch Angst und Abwehr.“ (Pollig 1987, 16)

Dies reizte auch die westlichen Kunstpatroninnen und Kunstpatrone, deren Aktivitäten ich auf den Zeitraum zwischen 1930 bis 1980 eingren-

ze<sup>345</sup>. Es waren Kunstliebhaber, Architekten, Kunstschaffende und Pädagogen, die u. a. die in ihren Augen rigide akademische Kunstszene in Europa ablehnten. Sie reisten in Länder Afrikas (oftmals war die Wahl des Landes Zufall oder mit kolonialen Hintergründen verbunden), um eine neue Heimat zu finden, einen Ort, an dem sie sich selbst neu erfinden und den sie vor allen Dingen (mit)gestalten konnten. Es war ein nostalgischer Blick auf ein in Europa konstruiertes Afrika, die Sehnsucht nach einem vom Westen unbeeinflussten Ort, der die Neuankömmlinge faszinierte und ihnen die Möglichkeit gab, sich aus einem Nachkriegseuropa zu lösen und sich in einer ihnen fremden Umgebung neu zu positionieren. Oftmals ging ein solcher Umzug einher mit einem Heimatverlust, gewollt oder ungewollt, der sie gewissermaßen dazu zwang, eine neue Heimat, mit all ihrer Vertrautheit und Sicherheit in den ihnen fremden Ländern aufzubauen. Ihr subjektives Bild von Afrika war eng mit der eigenen Person und ihrer Rolle als Kunstpatroninnen und Kunstpatronen verbunden und war eine Mischung aus Realität und Fantasie, Selbstinszenierung, Nostalgie und Heimatsuche. Sie wollten einerseits traditionelle Bilder vor Ort bewahren, andererseits aber auch eine neue Bildsprache fördern. Die Suche der Kunstpatroninnen und der Kunstpatrone nach einer Heimat und damit einer neuen Identität, die sie vor Ort verwirklichten, glich in ihren Augen der Suche der lokalen Bevölkerung nach einer postkolonialen Identität.

---

<sup>345</sup> Allerdings sind nur wenige Kunstpatroninnen bekannt, so z. B. Magret Trowell, die 1937 in Kampala, Uganda, die Makerere Art School gründete. Sie förderte spirituelle und kulturelle Themen und versuchte westliche Einflüsse von ihren Studierenden fernzuhalten. Ihre Sammlung umfasst zahlreiche Arbeiten aus der Anfangszeit der Moderne und befindet sich in der Makerere Gallery in Kampala; ihr fotografisches Archiv befindet sich im British Museum in London (Trowell 1937, 1952).

Ihre ‚Fantasie Afrika‘ speiste sich anfangs besonders aus den nicht-westlichen Objekten, die u. a. in europäische Museen und Sammlungen aufgenommen worden waren, ohne ihre Herkunft und die Art und Weise, wie sie beschafft wurden, weiter zu hinterfragen (s. Goldwater 1986; Rubin 1984; Clifford 1988; Flam und Deutch 2003, diese Publikationen beschäftigen sich vor allen Dingen mit den nicht-westlichen Sammlungen der europäischen Avantgarde). Die Sammlungen symbolisierten auf der einen Seite den Versuch etwas zu bewahren, was man selbst zerstört oder zu zerstören begonnen hatte, und auf der anderen Seite mögliche Alternativen für ein verunsichertes Europa: „A mask or statue or any shred of black culture could effectively summon a complete world of dreams and possibilities – passionate, rhythmic, concrete, mythical, unchained ... an ‘Africa’“. (Clifford 1981, 555) Zusammen mit Berichten über Forschungsreisen, Fotografien und damit verbundenen Ausstellungen von Menschen und Tieren (oftmals zusammen), beflügelten diese die kolonialen Fantasien der Europäer (Bhabha 1983; Zantop 1999), die sich zwischen Anziehung und Ablehnung bewegten und manifestierten deren eigene Überlegenheit. Das vermutliche Wissen über die ‚Anderen‘ wurde Teil eines kulturellen Gedächtnisses, welches durch Abgrenzung die eigene nationale Identität festigte:

„Kurz, Kolonialphantasien eröffneten einen Raum, in dem sich Individuen als Gemeinschaft, als Nation, „erfinden“ (Benedict Anderson) und sich eine nationale Identität ausdenken konnten, die sie von den rassistisch, sexuell, ethnisch oder national gesehen Eigenschaften anderer – Europäer und nicht-Europäer – abgrenzte.“ (Zantop 1999, 17)

Dieser Exotismus des 19. Jhdt., der eurozentrische Blick in die Ferne und dessen Stilisierung durch zugeschriebene Merkmale, führte zu verschiedenen Typologien der ‚Anderen‘, wie zu den ‚Barbaren‘, die es galt zu zivilisieren, oder zu den ‚edlen Wilden‘<sup>346</sup>, dem Idealbild eines Menschen, der, befreit von moralischem und zivilisatorischem Ballast, einen Weg aus dem rationalisierten Europa aufzeigte (Pollig 1987). „In this characteristic ambivalent movement of attraction and repulsion, we encounter the sexual economy of desire in fantasies of race, and of race in fantasies of desire.“ (Young 1995, 90) Diese Mischung aus Faszination für die ‚Anderen‘ (Minturn 2004), der Nostalgie für Traditionen, die der Kolonialismus allerdings selbst verändert hatte: „Nostalgia is a particularly appropriate emotion to invoke in attempting to establish one's innocence and at the same time talk about what one has destroyed.“ (Rosaldo 1989, 108) Der geträumte Weg heraus aus einem westlichen Rationalismus und der aufkommende Kulturpessimismus nach dem ersten Weltkrieg ebneten den Weg für europäische Ethnologen wie z. B. Frobenius, der Afrika in eine glorreiche und für immer verlorene Vergangenheit projizierte (Kramer 1987). Er wurde damit wegweisend für politische Strömungen wie die Negritude und beeinflusste auch U. Beier (s. 3.5) und andere Kunstpatroninnen und Kunstpatrone.

---

<sup>346</sup> Vgl. dazu auch Rubin (1984): „The more that bourgeois society prized the virtuosity and finesse of the salon styles, the more certain painters began to value the simple and naive, and even the rude and the raw – to the point that by the end of the nineteenth century, some primitivist artist had come to vaunt those non-Western arts they called ‘savage’.“ (2)

#### 4.2.2 Kunstpatronage nach dem zweiten Weltkrieg

Nach dem zweiten Weltkrieg kamen westliche Kunstpatroninnen und Kunstpatrone nach Afrika, die sich besonders durch ihre Kunstvermittlung einen Namen machten und sich aktiv am Aufbau kultureller Szenen beteiligten<sup>347</sup>. Von besonderer Bedeutung waren dabei die (informellen) Workshops. Dass diese in den unterschiedlichen Ländern Afrikas so erfolgreich waren, lag daran, dass sie in verschiedenen Ausführungen schon seit vielen Jahren auf dem afrikanischen Kontinent existierten (Aronson 1980; Perani 1980; Förster und Kasfir 2013). Die Parameter (wie Materialien, indirekte Vorgaben und Feedback; s. 3.3, 3.5), die hier für die Künstlerinnen und Künstlern vorgegeben wurden, basierten meistens auf den Vorstellungen der westlichen Kunstpatroninnen und Kunstpatrone. Eine solche direkte und enge Kunstförderung, wie sie auch U. Beier und später G. Beier betrieben (finanziell, räumlich, durch Orientierungen und Vorgaben, durch die Einführung von anderen Materialien und durch persönliche Bindung), gestaltete und prägte natürlich das kulturelle Umfeld. Dies soll aber nicht die Rolle der Kunstschaffenden schmälern, die letztendlich das Bild geschaffen hatten:

„However important the influence of the mental images of patrons and public were, they only set limitations or requirements on the creation of acceptable art. The artist was the person who turned a mental image into matter.“ (Vansina in Perani und Wolff 1999, 12)

Diese Art der Kunstpatronage war offenbar nur in einer Ära der postkolonialen Identitätssuche möglich und wurde ganz unterschiedlich umge-

---

<sup>347</sup> Zu den unterschiedlichen Schulen und Workshops siehe Kasfir (1999), Pivin (2002), Förster und Kasfir (2013).

setzt. Um dies zu belegen, gehe ich im Folgenden kurz auf zwei Kunstpatrone ein, die Zeitgenossen U. Beiers waren und mit denen er in regem Austausch stand. Er kaufte Werke für die eigene Sammlung von Kunstschaffenden, die von diesen beiden Kunstpatronen gefördert wurden und publizierte diese Arbeiten auch in *Black Orpheus*. Es handelt sich um den Architekten und Künstler Pancho Guedes (1925-2015), der viele Jahre in Mosambik lebte, und Frank McEwen (1907-1994), der als Leiter der Nationalgalerie im heutigen Harare, Zimbabwe, tätig war. Beide haben umfangreiche Archive hinterlassen, die u. a. von unterschiedlichen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern bearbeitet wurden und werden. Bei allen drei mischte sich die Faszination für ein präkoloniales Afrika mit der Suche nach modernen, intuitiven Ausdrucksformen. Im Laufe meiner Arbeit habe ich nicht nur ihre Wirkungsstätten in Mosambik und Zimbabwe (2014) besucht, sondern auch ihre Archive in Lissabon, Sintra (2014) und London (2013).

#### **4.3.2.1 Pancho Guedes – Ein Ort der Möglichkeiten**

„On entering the Pancho Guedes Archives you take a flight into a universe of images. [...] Matching images from different boxes reveal a familiar story, a new perspective of one of his works, or another place that he had already been to after all.“ (Tavares und Magri 2015, 8)

Guedes (Abb. 4.1) und U. Beier pflegten eine besondere und lange Beziehung. U. Beier war ein großer Bewunderer von Guedes' Architektur (s. U. Beier 1960a) und stellte ihn als Kunstpatron vor, der den Künstler Malangatana förderte (s. Beier 1968a; Navarro 2003).

Guedes wurde 1925 in Lissabon geboren und zog im Alter von zwei Jahren mit seiner Familie nach São Tomé und Príncipe und schließlich im

Alter von acht Jahren nach Mosambik (Costa 2010). Hier besuchte er eine weiterführende Schule und begann 1945 Architektur in Johannesburg, Südafrika, zu studieren. Dies war zunächst ein Kompromiss, den er mit seinen Eltern geschlossen hatte, da diese gegen seinen Berufswunsch waren Künstler zu werden (Pomar 2010). Seine spätere Forderung, dass die Architektur die gleichen Rechte haben solle wie die Kunst, ist auf seine Jahre an der Universität zurückzuführen: „I claim for architects the rights and liberties that painters and poets have held for so long. Architecture is not apprehended as intellectual experience but as sensation – an emotion.“ (Guedes 2007, 13) Guedes war im Gegensatz zu U. Beier nicht generell anti-akademisch eingestellt, sondern bediente sich für seine eigenen Arbeiten unterschiedlicher Quellen, so unter anderem der europäischen Moderne, der Renaissance-Architektur, der Wandmalereien aus Mexiko<sup>348</sup> und traditionaler Bilder aus afrikanischen Ländern (P. Guedes 2009<sup>349</sup>; Pomar 2010). Dennoch war auch er hauptsächlich an Kunstproduktionen aus Afrika interessiert, die seiner Meinung nach frei von jeglicher Traditionen entstehen sollten, und sah sich und seine Zeitgenossinnen und Zeitgenossen am Wendepunkt einer Epoche:

„Here [in Salisbury; Anmerkung der Autorin], in Nigeria, in Ibadan, in Khartoum, in Lourenco Marques and in Johannesburg, something is happening, which I believe is going to bring a change to art, a change to painting, to sculpture, and even to architecture. This is something new. [...] So far, it is mostly painting by amateurs, painting without patrons, painting without dealers. It is the painting of necessity. It is the painting done by waiters, by people who never learnt to paint, by people who

---

<sup>348</sup> Wie die des mexikanischen Malers Diego Rivera (1886-1957).

<sup>349</sup> P. Guedes ist Pedro Guedes, Guedes Sohn.



work somewhere else and after hours do their painting and do their sculpture. It is very simple, very direct, it is accessible to all, and I think this will be very fruitful to the rest of modern art – to all other contemporary artists everywhere.“ (Guedes 1962, 16)

Guedes war begeistert von den Möglichkeiten, die ihm die portugiesische Kolonie Mosambik, in die er 1949 nach dem Studium in Johannesburg zurückgekehrt war, bot: „During the ‘50s and ‘60s there was something restless and extraordinary about the beautiful city that the Portuguese had built in less than fifty years and which they called Lourenço Marques.“ (Guedes in Costa 2010, 27) In dieser Zeit wurden von der Kolonialmacht Portugal in der Hauptstadt Lourenço Marques zahlreiche Um- und Neubauten geplant und organisiert (Costa 2010). Guedes trug einen maßgeblichen Teil dazu bei, indem er etwa 300 Häuser entwarf und mit Hilfe der Kirche oder auch Privatpersonen bauen lassen konnte (s. Neves 2013, 6). Beide, U. Beier und Guedes, trugen somit auf ihre Weise zu einer Gestaltung ihres unmittelbaren Umfeldes bei, U. Beier durch seine Tätigkeiten als Förderer und Vermittler ‚moderner Künstler‘ und indirekt durch die künstlerische Arbeit seiner Frau G. Beier, Guedes durch die Realisierung seiner eigenen Bilder in Form von Häusern, denen er eine eigene *agency* zusprach. Er wurde Mitglied im *Núcleo de Arte da Colónia de Moçambique*<sup>350</sup>, wo er anfangs noch arbeitete und ausstellte, eine Tätigkeit, die

---

<sup>350</sup> Das *Núcleo de Arte da Colónia de Moçambique* wurde im Jahr 1936 gegründet, um die ästhetische Bildung in der portugiesischen Kolonie zu fördern: „The creation of the Núcleo de Arte was clearly the embodiment of imperial thinking and of the attempt to build closer relations between Portugal and its colonies, as were the large-scale propaganda campaigns carried out at this time.“ (Costa 2010, 27) Erst 1949 wurden im Rahmen der *I<sup>st</sup> General Mozambican Fine Arts Exhibition* Arbeiten von Künstlerinnen und Künstlern aus Mosambik ausgestellt; diese Ausstellung beeinflusste die Sammlungstätigkeiten von Pancho Guedes und seiner Frau Dori beträchtlich: „The Núcleo itself, probably reflecting an official desire of the time, was interested in partici-

er im Laufe seiner Zeit aber einschränkte, da er immer mehr von seinen architektonischen Arbeiten eingenommen wurde. Zur selben Zeit fingen er und seine Frau Dori Guedes an zu sammeln, u. a. Skulpturen und Masken (Abb. 4.2) und Stickereien (Abb. 4.3, 4.4), die er und seine Frau zum Teil in Auftrag gaben (P. Guedes 2009; Pomar 2010): „They spoke to the people who made them and asked them what else they could do. They stimulated them to experiment and they acquired the results of those experiments.“ (Costa 2010, 31) Die Sammlung umfasste Makonde-Figuren und Masken, die im Hause der Guedes an den Wänden hingen und die sie mitnahmen, wenn sie den Wohnort wechselten (P. Guedes 2009; Pomar 2010). Erst Ende 2010 wurden Teile seiner Sammlung zum ersten Mal ausgestellt (Pomar 2010).

„I have collected masks and artifacts from all over the world, but mostly from Mozambique and Angola. Some I have bought, some were given to me by friends [...]. I have also collected stools, headrests, doors, crosses and weapons – all of which help me divest myself of the dominant euro-centricity of the white man living in the lands of others.“  
(Guedes in P. Guedes 2009, 165)

Im *Núcleo de Arte* traf Guedes den Künstler Malangatana<sup>351</sup>; er lud diesen einige Zeit später ein, bei ihm im Studio zu arbeiten. „Guedes holds no formal classes, but encourages, criticises, buy works and sometimes provides a monthly allowance that will enable the artist to work full time

---

pating in the creation of an art museum that would gather “the spontaneous artistic creations of the natives.” (Costa 2010, 31)

<sup>351</sup> Das Jahr ist nicht bekannt. Nach Malangatanas Erzählungen besuchte ihn das Ehepaar Guedes in Begleitung von McEwen im *Núcleo de Arte* (Malangatana 2003, 16). Siehe auch die Publikationen über Malangatana von Beinart (1965a), U. Beier (1968a), Pomar (2010).

without financial worries.“ (U. Beier 1968a, 62) In dieser Zeit schickte Guedes Malangatana zurück in seinen Heimatort, um dort die lokalen Traditionen und Bildproduktionen zu studieren, so wie das auch die Beiers den Künstlerinnen und Künstlern in den Workshops vorschlugen (s. 3.3.2.3): „He wanted me to absorb scenes, expressions, visions, that I would see, hear and feel, and re-live my past and present. He wanted me to be with my ancestors to search out the unknown that I knew without knowing.“ (Malangatana 2003, 16)

Die Idee, dass die Kunstschaaffenden mit denen sie arbeiteten auf ihr ‚kulturelles Erbe‘ zurückgreifen sollten, war etwas, was alle drei, U. Beier, Guedes und auch McEwen (s. 4.3.2.2) mit unterschiedlicher Gewichtung vertraten. Das galt auch für die Organisation und Durchführung von Workshops und für die privaten Beziehungen zu den Künstlerinnen und Künstlern. Ähnlich wie die Beiers öffnete auch das Ehepaar Guedes ihr privates Heim, um sich dort mit anderen Künstlerinnen und Künstlern auszutauschen und mit ihnen zu arbeiten (Malangatana 2003; Neves 2013)<sup>352</sup>. Hier zeigte Guedes auch eigene Arbeiten und seine (An)sammlung von Bildern (Abb. 4.5, 4.6), die auch heute noch in seinen Häusern in Lissabon und Sintra (Portugal) zu sehen sind (Abb. 4.7, 4.8, 4.9)<sup>353</sup>. Aufgrund der Tatsache, dass er seine von ihm selbst entworfenen Häuser nicht mitnehmen konnte, waren Zeichnungen und Fotografien

---

<sup>352</sup> Obwohl besonders in dem Katalog der Ausstellung *The Africas of Pancho Guedes* (Pomar 2010) von der ‚Dori und Pancho Guedes Sammlung‘ gesprochen wurde, war Guedes aufgrund seiner eigenen Produktionen dominierend. Das wird auch aus der subjektiven Geschichtsschreibung (in der Retrospektive) durch seine Kinder und in seinem Archiv deutlich. Dennoch, D. Guedes war maßgeblich an der Konstruktion des Archivs beteiligt, nahm also eine ähnliche Rolle wie G. Beier ein, auch wenn sie selbst keine Künstlerin war. Ihre Arbeit für das Archiv verdiente eine gesonderte Betrachtung.

<sup>353</sup> Ich besuchte beide Häuser im Jahre 2014.

von großer Bedeutung (P. Guedes 2009); sie geben einen eindrucksvollen Überblick über seine Arbeit als Architekt und Künstler (Gadanhö 2007). Im Jahre 1961 fand das erste dokumentierte Treffen zwischen U. Beier und Guedes statt, bei dem auch Malangatana zugegen war. U. Beier kam im Jahr 1961 zu der ersten Sommerschule nach Lourenço Marques, die von Guedes und dem Architekten Beinart (s. 3.3.2.3) geleitet wurde, und an der auch Malangatana teilnahm (Beinart 1965a; P. Guedes 2009). Während dieses Workshops besuchten Guedes, U. Beier und Beinart die Außenbezirke der Stadt und fotografierten Wandmalereien an Häusern, die von den Bewohnern stammten<sup>354</sup>. Der Workshop war ursprünglich für Studierende der Witwatersrand-Universität in Südafrika gedacht, die mit Beinart nach Lourenço Marques gereist waren, doch, ähnlich wie später in Nigeria, waren es die akademisch-untrainierten Arbeiter, die an der Fertigstellung des Gebäudes (einem Kindergarten) arbeiteten, in dem der Workshop stattfand, denen Guedes seine Aufmerksamkeit schenkte: „The workmen in the building saw what was going on, the unskilled workers specially, and then they came and made marvellous drawings themselves, much better drawings than the students.“ (P. Guedes 2009, 28) Aufbauend auf diesem Workshop wurden weitere in Nigeria organisiert; den ersten leiteten Guedes und Beinart im Herbst des Jahres 1961 in Ibadan.

Guedes zog 1974 nach der Unabhängigkeit Mosambiks wieder zurück nach Portugal (P. Guedes 2009). Sein Archiv nahm er mit und brachte dieses zu großen Teilen in seinen beiden Häusern in Sintra und Lissabon

---

<sup>354</sup> In den Archiven von U. Beier und Guedes und in einem Artikel von Beinart (Beinart 1965b) gibt es ähnliche Aufnahmen einer Außenansicht eines Hauses (Abb. 4.10, 4.11).

unter<sup>355</sup>. Im Jahre 1975 wurde er als Professor für Architektur an die Universität von Witwatersrand in Johannesburg berufen und unterrichtete dort bis zum Jahre 1988. Nach dem Tod seiner Frau im Jahre 2005 lebte er bei seiner jüngsten Tochter auf einer Farm in Südafrika, wo er im Jahre 2015 verstarb. Sein Archiv enthält, wie das der Beiers, manifestierte und mentale Bilder, die einen umfassenden Einblick in sein Schaffen und seine Codierung gewähren (s. auch Tavares und Magri 2015). Seine ‚Fantasie Afrika‘ basierte, wie die der Beiers, u. a. darauf, dass er selbst sein Umfeld nach seine Wünschen gestalten konnte. Dies wird besonders in den traditionellen Skulpturen deutlich, die er selbst veränderte. So übermalte er einige der Makonde-Skulpturen mit schwarzer Farbe (Abb. 4.12)<sup>356</sup>, um sie sich und seinem ästhetischen Blick anzueignen. Trotz seines Interesses an anderen Kunstschaaffenden und deren Bildproduktionen (Pomar 2010), war Guedes in erster Linie ein Künstler, der an seinem eigenen Schaffen interessiert war. Er sah und verkaufte sich nicht als Experte einer bestimmten Kunstrichtung, sondern wurde vor allen Dingen durch seine Verbindungen zu anderen Kunstpatronen wie U. Beier und McEwen als Förderer moderner Kunst angesehen. Letzteren traf er erneut 1962 auf dem *First International Congress of African Culture* (ICAC) in Salisbury (heutiges Harare)<sup>357</sup> (U. Beier 1968a; Pomar 2010).

---

<sup>355</sup> Die wohl umfassendste Übersicht über das Archiv von Guedes findet man in Pomar (2010) sowie bei Tavares und Magri (2015). Das Archiv umfasst nicht nur Sammlungen traditionaler und moderner Kunst, sondern auch Zeichnungen, Malereien, Fotografien, Filme, Bücher, Dokumente, Briefe und vieles mehr.

<sup>356</sup> A. Pomar, Email an die Autorin, 13. April 2019.

<sup>357</sup> In Guedes Sammlung befinden sich auch drei Steinskulpturen aus Zimbabwe (s. Pomar 2010, 288-289).

#### 4.3.2.2 Frank McEwen – Die Erfindung einer Tradition

„And I think they felt this new thing that was coming, and I was there. I just happened to be, I suppose, the right man in the right place at the right time. I saw it and I helped bring it out. I mean it was all there. I couldn't have put it there – it was all there. I just happened to be, sort of, the medium that helped bring it out.“ (McEwen in Zilberg 1996, 155)

Frank McEwen (1907-1994; Abb. 4.13) wird vor allen Dingen im Zusammenhang mit den Steinskulpturen aus dem heutigen Zimbabwe und seiner Selbstinszenierung als ‚Vater der Shona-Skulpturen‘ genannt (Shaw 1994; Zilberg 2007)<sup>358</sup>. Er ist unter den Kunstpatronen sicherlich derjenige, der von Anfang an bewusst das Ziel verfolgte, sich einen Namen in der Kunstgeschichte zu machen (Zilberg 1996). Schon früh war er ein integraler Teil der europäischen Kunstszene und pflegte Kontakte mit bekannten Künstlern, die sich (auch) mit traditionaler Kunst aus Afrika auseinandersetzten wie z. B. Pablo Picasso, Henri Matisse und Joan Miró (McEwen 1988; Shaw 1994; Zilberg 1996, 83). Mehr noch als U. Beier inszenierte sich McEwen, der die Geschichte der Steinskulpturen vor allen Dingen in der Rezeption der Europäer prägte, als Initiator für Künstlerkarrieren. Für ihn waren die Steinskulpturen der Shona ein Beleg für das Wiedererwachen einer alten Tradition, durch die die Künstlerinnen und Künstler spirituelle Formen manifestierten (s. Zilberg 1996, 155ff):

---

<sup>358</sup> Die sogenannten ‚Shona-Skulpturen‘ umfassen moderne und zeitgenössische Steinskulpturen aus Zimbabwe (Zilberg 1996). Für eine Ikonographie der Skulpturen siehe Arnold (1981).

„I am a total believer in the permanence of culture. It is in you and you can never escape from it – the fundamental interior, the permanence of culture is there and that permanence of culture will come out if it has a chance. It has stopped in Rhodesia Zimbabwe, for several hundred years because they [the Shona speaking peoples] had been invaded.“  
(McEwen in Zilberg 1996, 156)

Seine ausführlichen Beschreibungen von Symbolen und Figuren der Steinskulpturen, die von den Künstlerinnen und Künstlern hergestellt wurden, waren für ihn authentische (i. S. einer Wiederbelebung einer gemeinsamen Vergangenheit, die den Kunstschaffenden innewohnte und mit der sie intuitiv arbeiten sollten) Bildproduktionen, die immer wieder die ‚Permanenz der Kultur‘ unterstrichen. Gleichzeitig wurden sie jedoch auch in eine romantisierte und unveränderliche Vergangenheit projiziert (Fabian 2014), die er versuchte zu schützen (McEwen 1968a): „Possessed by spirits said to give them both the skill to sculpt and the visions themselves, the Shona sculptors were described by McEwen as incarnating mythological beings, continuing an ancient art.“ (Zilberg 1996, 163) Für McEwen verkörperten die Steinskulpturen die Kreativität, die er im Kampf gegen die von ihm benannte „airport art“ (McEwen 1968a, 22) einsetzte:

„Shona sculpture is represented on two historical levels. At the time as being linked directly to modernism, it is represented as a revival of tradition, as evidence of the “Permanence of Culture“ and as a struggle against the “bad” taste exemplified by the tourist trade.“ (Zilberg 1996, 119-120)

McEwen sprach sich in Rhodesien (dem heutigen Zimbabwe) auch gegen die westlichen Unterrichtsformen aus; er unterlag einer Art ‚imperialisti-

scher Nostalgie' (Rosaldo 1989), indem er die vorkolonialen Traditionen als kreative Quelle mystifizierte, zu der ein akademisch-untrainierter Künstler einen leichteren Zugang hätte (Pearce 1993):

„Today, the Shona sculptor awakening to a need of self-expression and to mark his emergence from tribal lore into a new domain by drawing from his rich inheritance of vision. From the myths, religion and symbolism of the ancient come his subjects, the results of meditation, of dream or daydream.“ (McEwen 1972, 8)

McEwen wurde am 19. April 1907 in Mexiko (Stadt unbekannt) geboren, wuchs aber in London auf. Beide Eltern waren Kunstsammler; seine Mutter sammelte französische Impressionisten, sein Vater traditionale Holzarbeiten aus Westafrika (McEwen o.J.; Scherer 2009). Ab 1926 studierte er Kunstgeschichte an der Sorbonne in Paris und wollte, ähnlich wie Guedes, Künstler werden, was aber seine Eltern nicht unterstützen. Im Jahre 1939 initiierte er private Kunst-Workshops in Toulon, wo er, wie auch später in Harare, die pädagogischen Methoden Gustav Moreaus<sup>359</sup> anwendete. Moreaus Ansatz konzentrierte sich auf eine individuelle Bildsprache seiner Schüler, die auf ihr Innerstes und ihr Gefühl hören sollten, denn nur das was man fühlt, ist das, woran man glauben kann.

„It has been solved by those teachers who do not teach. By those few wise men, sensitive to latent human values, who seek encourage and amplify rather than to arrest and destroy that still small unconfident

---

<sup>359</sup> Gustav Moreau (1862-1898) war französischer Maler; er unterrichtete an der *École des Beaux-Arts* Künstler der französischen Moderne, so z. B. Henri Matisse und Georges Rouault.



voice to be detected in the potentially creative artist. [...] When it begins to take that hesitant, original development in form and colour, it must then be sympathetically analysed with regard to its particular personality. Its new directions must be interpreted and “built-up” with understanding appreciation [...]. It is only then that some technical assistance can be given – technical explanations and examples which will help to establish a unique and personal path of creativity.“ (McEwen 1968b, 432)

Die Forderung, die Künstlerin oder der Künstler sollten sich frei und intuitiv entfalten, findet sich auch bei den Beiers (vgl. 3.3.2.3).

Im Jahre 1940, als Deutschland Frankreich einnahm, segelte McEwen nach Algerien und nahm dort 1942 eine Stelle als Mitarbeiter des Alliierten Hauptquartiers ein (Scherer 2009). Im Jahre 1945 wurde er *Fine Arts Officer* des neu gegründeten British Council in Paris und etablierte sich in dieser Rolle als Kunstkritiker. Schon hier entwickelte er eine eigene Rhetorik, mit der er später die Bedeutung der von ihm geförderten Steinskulpturen im ehemaligen Rhodesien<sup>360</sup> hervorhob, denn in seinen Augen war die europäische Moderne ab dem Jahre 1952 dem Untergang geweiht (McEwen 1968a). Die afrikanische Kunst war für ihn der Sturm, der die europäische Moderne aufrütteln und in ihrer magischen Eigenart verändern sollte (s. Zilberg 1996, 117). „For Frank McEwen, modern art had become an “odious game“, “rigged“ and “mindless“ [...]. He prophesied that new art would appear to save the situation, somewhere far away [...].“ (Zilberg 1996, 84)

---

<sup>360</sup> Siehe dazu Zilberg (1996), der sich ausführlich mit der Diversität der Steinskulpturen in Zimbabwe auseinandersetzt und Scherer (2009), die darüber hinaus die unterschiedlichen künstlerischen Strömungen in Zimbabwe betrachtet.

Im Jahre 1956 wurde er der erste Direktor der Nationalgalerie<sup>361</sup> in Salisbury (dem heutigen Harare) und begann eine erbitterte Auseinandersetzung mit der westlichen Verwaltung, die nach eigenen Angaben bis zu seiner Kündigung im Jahre 1973 dauerte (Zilberg 1996; Scherer 2009)<sup>362</sup>. Obwohl in der Eröffnungsausstellung der Galerie europäische Gemälde<sup>363</sup> gezeigt wurden – offenbar ein Akt seiner anfänglichen Unterwerfung (s. McEwen 1991, 3) –, interessierte sich McEwen mehr für sein kulturelles Umfeld. In der Retrospektive schien dies nur ein Warten auf den richtigen Zeitpunkt zu sein, um die ‚Shona-Skulpturen‘ zum Leben zu erwecken (s. Zilberg 1996, 88). Die Kunst war für ihn ein Weg, gegen den rassistischen Alltag in Rhodesien anzugehen und gegenseitiges Verständnis zu fördern, auch wenn sein eigenes Bild geprägt war vom ‚Primitivismus‘ und einer mythischen Vorstellung von Afrika (vgl. dazu auch 3.4.2.2). Während Guedes Häuser entwarf, malte und fotografierte, U. Beier publizierte und fotografierte, verfasste McEwens Texte. Seine subjektive Darstellung der lokalen Kunstgeschichte widersprach oft den Narrationen seiner Zeitgenossen und offenbart, wie eng für ihn seine Person, d. h. seine Identität, mit den Steinskulpturen verbunden war<sup>364</sup>.

---

<sup>361</sup> Die Galerie wurde von den Architekten Peter Oldfield (1925-2006) und Nick Montgomerie (n. a.) entworfen, zwischen 1955 und 1957 erbaut und am 16. Juli 1957 eröffnet.

<sup>362</sup> Im Archiv des British Museum und im Nationalarchiv von Zimbabwe, die ich 2013 und 2014 besuchte, gibt es zu McEwens Kündigung eine große Anzahl von ausgeschnittenen Zeitungsartikeln, die allerdings zum Teil keine Angaben zur Ausgabe und Seitenzahl enthalten.

<sup>363</sup> Die Eröffnungsausstellung im Juli 1957 trug den Titel *Panorama of European Painting, Rembrandt to Picasso* (Abb. 4.14). Trotz McEwens Interesse an den lokalen kulturellen Praktiken wurden erst im Jahre 1962 die ersten Arbeiten aus der *Workshop-School* zusammen mit Zeichnungen von französischen und Gemälden von britischen Künstlern unter dem Titel *Some Elements of the new Rhodesian School* ausgestellt.

<sup>364</sup> Verschiedene Personen werden mit der Förderung der Steinskulpturen in Zusammenhang gebracht, die aber McEwen selten erwähnte oder kritisierte. So auch den

Er förderte ihre Herstellung und bezeichnete sie als Wiedergeburt einer Shona-Tradition, die seiner Meinung nach unabhängig von jeglichem europäischen Einfluss war: „[...] McEwen claimed that there was a continuity in form and meaning between the few stone monoliths found at Great Zimbabwe and contemporary Shona sculpture.“ (Zilberg 1996, 4). Die Idee, die *Workshop School* im Garten der Galerie zu veranstalten, kam McEwen, nachdem er ein mit Wasserfarben gemaltes Bild von Thomas Mukarobgwa<sup>365</sup>, einem Angestellten der Galerie sah. Den Galerieangestellten wurde daraufhin Farbe und Papier zu Verfügung gestellt, mit denen sie ihr kreatives Geschick ausprobieren konnten. Die für McEwen ‚erstaunlichen‘ Resultate (McEwen 1991, 3) bestärkten ihn in einem Vorhaben, diese für ihn authentische Kunstform zu fördern.

„The artist, in his view, turned to stone sculpture, not because there was a better market for sculpture than painting, as well as a cheap and readily available supply of raw material, but because it was a natural process – an innate, specific and ancient local form of creativity that McEwen had recognized and supported by carefully controlling for ‘quality’.“ (Zilberg 1996, 102)

Die Künstlerinnen und Künstler im Workshop sollten frei von westlichen Einflüssen künstlerisch tätig sein: „Because it is held to be unusually free and original the sculpture is therefore believe to be true, both the ‘inner vision’ and to the heart of African culture.“ (Pearce 1993, 90) Künstler,

---

Südafrikaner Tom Blomefield (\*1926) der lange Zeit eng mit der Nationalgalerie und dem simbabwischen Künstler Joram Mariga (1927-2000) zusammenarbeitete, dessen stilistische Eigenarten andere Künstlerinnen und Künstler stark beeinflusst haben (Zilberg 1996; Morton 2013; Scherer 2009, 2013).

<sup>365</sup> Thomas Mukarobgwa (1924-1999) arbeitete bis zu seiner Pensionierung im Jahre 1997 in der *National Gallery* und rekrutierte Kunstsschaffende für McEwens Workshops. Seine Arbeiten reichen von Gemälden bis hin zu Steinskulpturen.

die vorher Kunsthochschulen besucht hatten, oder andere Formen von Ausbildung hinter sich hatten, konnten nicht an den Workshops teilnehmen. Dank McEwens guter Vernetzung in der westlichen Kunstszene und seiner unablässigen Förderung lokaler Kunstschaffender, verkaufte die Galerie viele Skulpturen und führte das zunächst idealistische Vorhaben zu kommerziellem Erfolg (Pearce 1993; Zilberg 1996).

Ein Höhepunkt seiner Karriere als Direktor der Nationalgalerie war der von ihm organisierte *First International Congress of African Culture* im Jahre 1962; hier warb er für ein interkulturelles Verständnis:

„With the creation of a Congress of African Culture examining the themes and held in different part of the vast continent every two years, knowledge of African art and life will be promoted universally for the sake of wider understanding. As powers of expression expand they will contribute to living cultures of the world. They will increase knowledge of ancient wisdom that many newcomers to this continent have often, through lack of sensitive approach, failed to appreciate to understand.“  
(McEwen 1962, 7)

Das mehrtägige Programm umfasste eine Konferenz, Konzerte und eine Ausstellung in der Galerie, in der unterschiedliche Künstlerinnen und Künstler aus afrikanischen Ländern ihre Kunstwerke präsentierten (The National Gallery 1962; Scherer 2009). Ein detailliertes Protokoll der Konferenz listet die Themen auf, mit denen sich die überwiegend westliche ‚Experten‘ auseinandergesetzt haben. Guedes war mit einem langen Vortrag vertreten, U. Beier war nicht anwesend, organisierte aber im selben Jahr eine Ausstellung mit Bildern von Schmidt-Rotluff in der Nationalgalerie.

Im Jahre 1973 verließ McEwen Rhodesien mit dem Gefühl, einen langjährigen Kampf gegen die westliche Verwaltung verloren zu haben: „This was a tragic event both for me and for the fine artists.“ (McEwen 1988, 6) Im Archiv des *British Museum* wird auch der umfassende Briefverkehr zwischen McEwen und den Künstlern aus Zimbabwe aufbewahrt. Aus diesem wird seine Verbitterung auch noch Jahre später deutlich: „[...] I have had no recognition whatsoever from the National Gallery people before Independence and none at all since.“ (Brief an Nathan Shamuyarira, 18. Dezember 1992) Bis zu seinem Tode in Devon im Jahr 1994 versuchte er seine Version der ‚Shona-Skulpturen‘ zu erzählen. Seine Sammlung von künstlerischen Arbeiten kam im Jahre 1996 an das *British Museum* und umfasst 44 Arbeiten verschiedener Künstlerinnen und Künstler aus den Jahren 1957 bis 1973 (Zilberg 2007); 37 davon sind Steinskulpturen. Dazu kommt ein umfassendes Archiv von Dokumenten, u. a. Briefe, Skripte und Vorträge, die einen Eindruck von McEwens Codierung und seinem idealistischen Vorgehen vermitteln. Darüber hinaus gibt es noch zahlreiche Reproduktionen von Steinskulpturen sowie Porträts von ihm selbst und Zeitungsartikel über ihn (Abb. 4.15, 4.16). Einige Diapositive dokumentieren zudem sein Interesse an seinem kulturellen Umfeld (Abb. 4.17, 4.18, 4.19). Auffällig ist, dass nur wenige Fotografien McEwen in einem privaten Rahmen zeigen (Abb. 4.20, 4.21, 4.22). Meistens ist er dann, auch in mehreren Zeitungsartikeln, mit seinem Adler *Chapungu* abgebildet (Abb. 4.23, 4.24). Der Adler als heiliger Botschafter der Götter in der Shona-Mythologie sollte auf McEwens enge Bindung zu der Gemeinschaft der Shona verweisen. Auf ähnliche Weise dokumentierten die Beiers mit ihren Affen ihre Verbundenheit mit der Yoruba-Kultur.

U. Beier, McEwens und Guedes standen im regelmäßigen Kontakt (Kasfir 1999; Pivin 2002; Scherer 2009; Pomar 2011). Die Überschneidungen in den Archiven, wie Fotografien von Steinskulpturen in U. Beiers Archiv, Notizen über die jeweils anderen Kunstpatrone (Abb. 4.25, 4.26, 4.27, 4.28, 4.29), Fotografien von gegenseitigen Besuchen, den gemeinsam veranstalteten Workshops und von Ausstellungen (wie von der Ausstellung der Arbeiten des Malers Schmidt-Rotluff, die sowohl in Ibadan als auch in der Nationalgalerie in Salisbury gezeigt wurden) belegen die gegenseitige Wertschätzung.

Alle drei waren stark von der europäischen Moderne geprägt und verlangten von den Künstlerinnen und Künstlern, die von ihnen gefördert wurden, eine intuitive und freie künstlerische Kraft. Während McEwen an die innewohnende Tradition, also die ‚Permanence of Culture‘, glaubte, vertraten U. Beier und auch Guedes die Ansicht, dass die Kunstschaftenden sich mit ihrer eigenen Vergangenheit und Tradition (wieder) auseinandersetzen müssten, um diese als Quelle der Inspiration und nicht als zwingende Vorgabe zu erkennen.

„In other words, whereas other African workshops sought to reinvent an imaginary pre-contact African artistic unconscious, Beier had the task of encouraging the emergence of postcolonial artists who are able to negotiate the terms of their relationship and engagement with postimperial modernity and indigenous tradition.“ (Okeke-Agulu 2013, 172)

Alle drei glaubten an die Bedeutung der modernen Ausdrucksformen als Weg aus der (post)kolonialen Krise (U. Beier), als Mittel für ein interkulturelles Verständnis (McEwen) und als Möglichkeit kreativ zu schaffen

(Guedes). Während Guedes die Arbeiten, die er sammelte oder förderte, nicht verkaufte, war der kommerzielle Erfolg für McEwen von großer Bedeutung (McEwen 1968a). U. Beier initiierte zwar auch Verkaufsausstellungen, doch werden diese nicht oft erwähnt. Erst in Deutschland verkauften die Beiers 1981 ihre Sammlung der Moderne an die Universität Bayreuth, 2002 ihre Textilsammlung nach Amherst und das Archiv 2007 an das CBCIU (*Centre for Black Culture and International Understanding*).

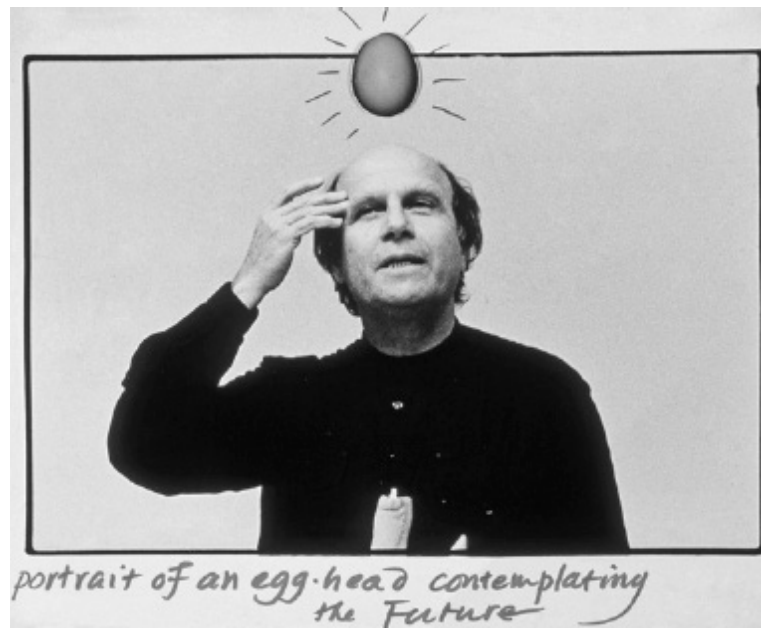


Abb. 4.1



Abb. 4.2





Abb. 4.3



Abb. 4.4



Abb. 4.5



Abb. 4.6





Abb. 4.7



Abb. 4.8



Abb. 4.9

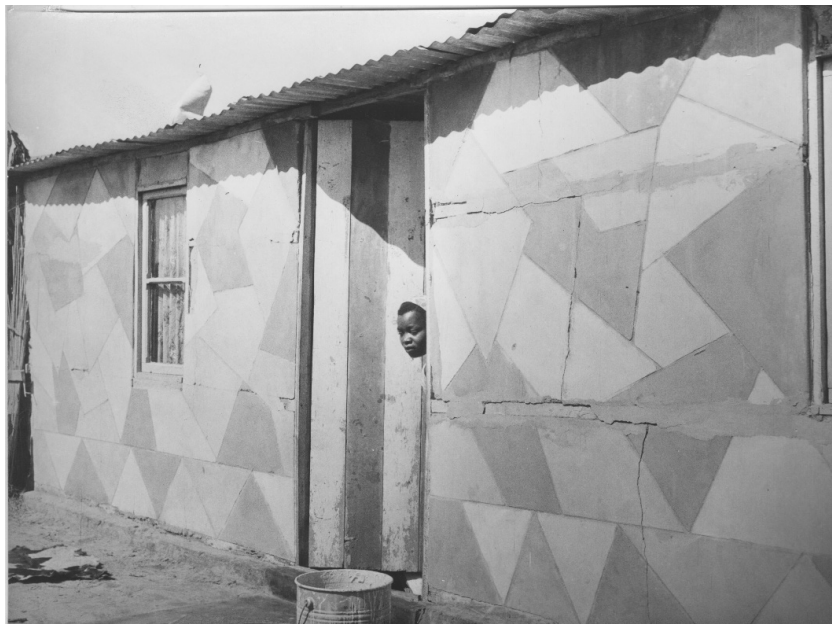


Abb. 4.10



Abb. 4.11



Abb. 4.12



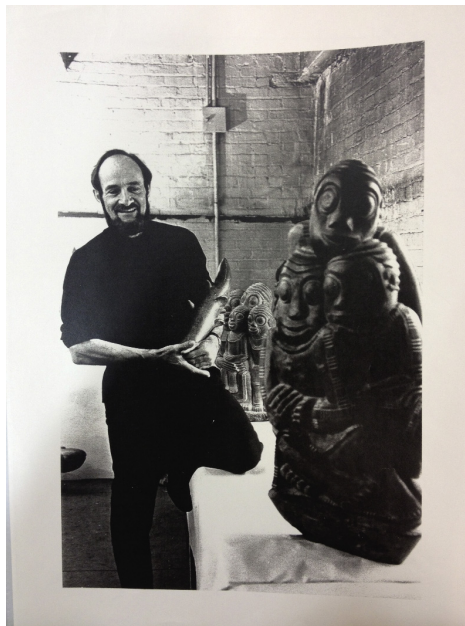


Abb. 4.13



Abb. 4.14



Abb. 4.15



Abb. 4.16



Abb. 4.17



Abb. 4.18





Abb. 4.19



Abb. 4.20



Abb. 4.21

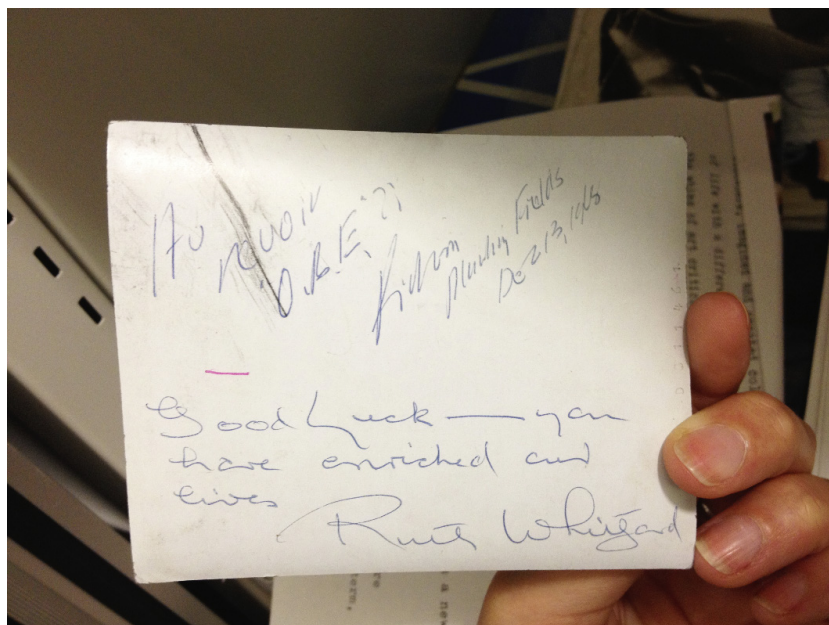


Abb. 4.22



Abb. 4.23

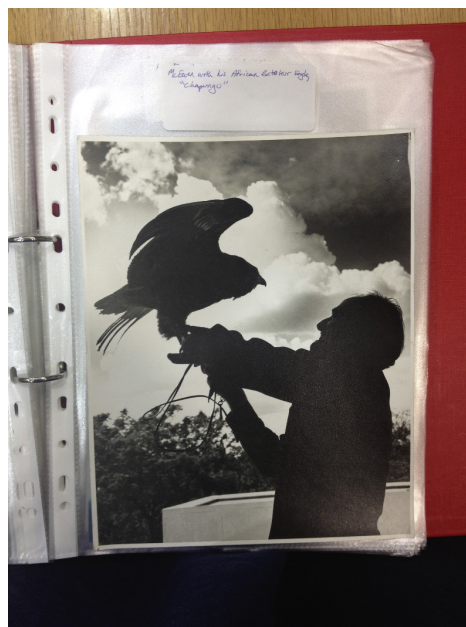


Abb. 4.24





Abb. 4.25



Abb. 4.26

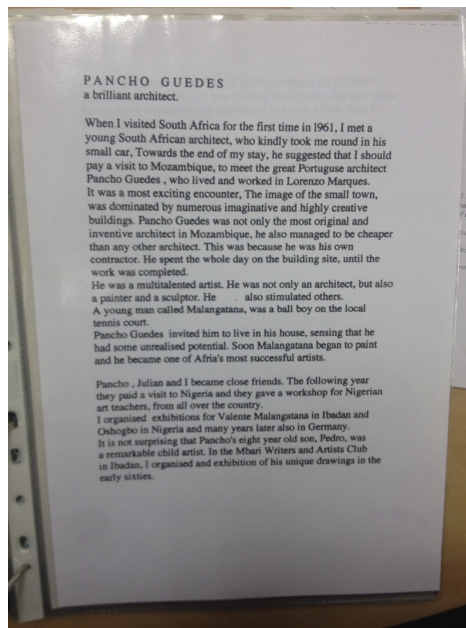


Abb. 4.27

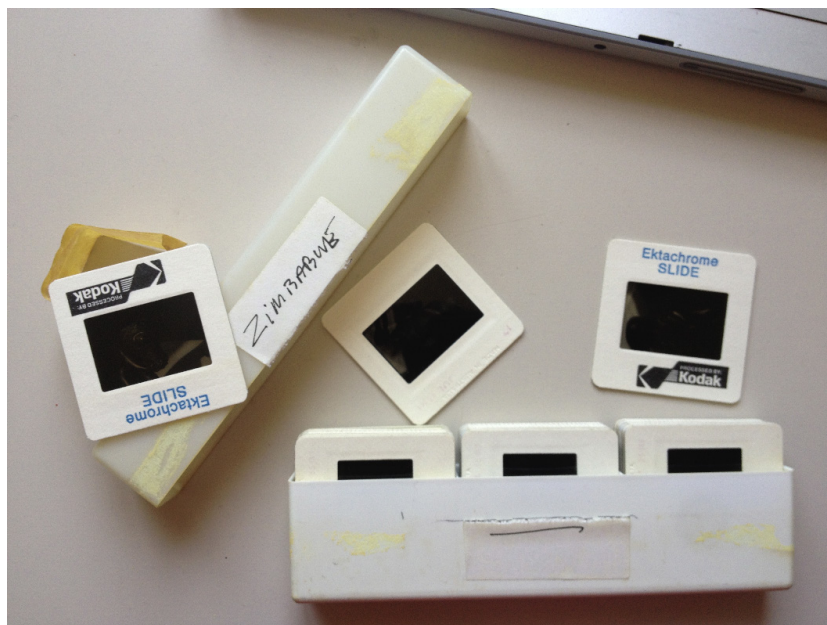


Abb. 4.28

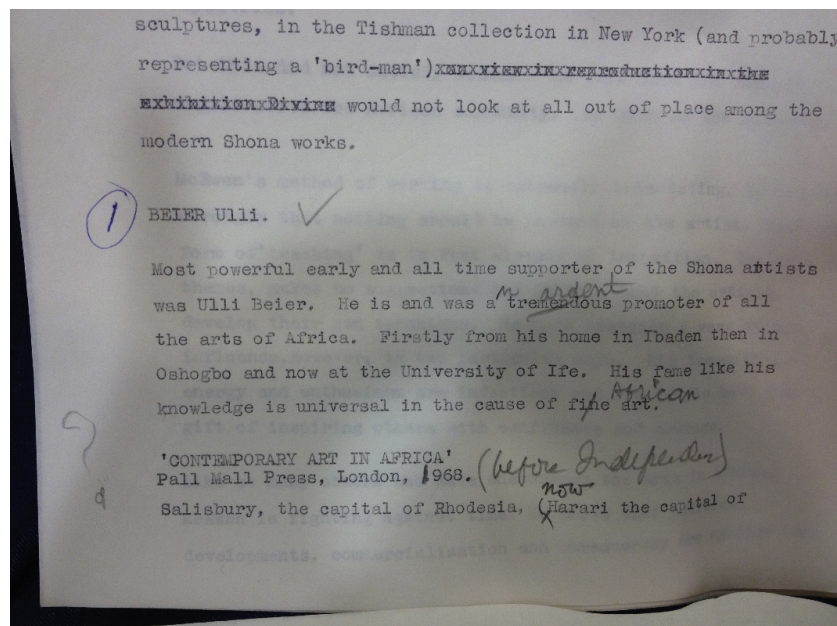


Abb. 4.29

## 5 Schlussbemerkungen

„It is also a place where photographs can interrupt dominant narratives [...].“ (Edwards 2001, 4)

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, anhand des Archivs von U. und G. Beier, vor allem anhand subjektiv ausgewählter Fotografien und den damit verbundenen Geschichten, unter Verwendung einer erweiterten Ikonologie herauszuarbeiten, dass und wie Ulli und Georgina Beier – er in seiner Funktion als Kunstpatron, sie primär als Künstlerin – in Afrika, namentlich in Nigeria, ihre Heimat fanden und gestalteten und sich diese Heimat später im Archiv manifestierte.

U. und G. Beiers Aktivitäten in Nigeria und die damit verbundene Aneignung ihrer Umgebung nach eigenen Ideen fielen in eine Zeit, in der der Kulturpessimismus des 20. Jahrhunderts im Westen die Frage nach alternativen Lebensformen aufwarf und in der die lokale Bevölkerung der afrikanischen Länder nach einer postkolonialen Identität suchte. Afrika als Projektionsfläche für Fantasien und Sehnsüchte war daher auch für andere westliche Kunstpatroninnen und Kunstpatrone eine attraktive Möglichkeit, ihre Vorstellungen zu verwirklichen und sich selbst neu zu erfinden. Die Wahl des Landes erfolgte oft zufällig oder hatte koloniale Hintergründe. Erst diese spezifischen Konstellationen ermöglichten es den Beiers, in Oshogbo so viel Einfluss auf ihr Umfeld zu nehmen und so stark von diesem Umfeld geprägt zu werden.

U. und G. Beiers Heimatsuche und Heimatgestaltung war bestimmt von einem idealisierten Bild Afrikas, einer ‚Fantasie Afrika, wie ich es genannt habe, in das u. a. Ideen und Vorstellungen der Negritude und der europäischen Avantgarde eingeflossen waren. Später wurde diese Fanta-

sie aufgrund ihrer Erfahrungen vor Ort zwar modifiziert, behielt aber dennoch idealistische Züge. Die Beiers suchten einen Ort, mit dem sie sich identifizieren konnten, dessen Bild von früheren Codierungen (u. a. aus ihrer Kinder- und Jugendzeit) geprägt und von neueren Codierungen (wie z. B. durch die Zusammenarbeit mit ganz unterschiedlichen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren in Nigeria) geformt wurde, d. h. ihre ‚Fantasie Afrika‘ veränderte sich im Laufe der Zeit. Das ist ein wesentlicher Grund, warum sie nicht an ihr scheiterten.

Von größter Bedeutung war dabei, die kreative und aktive Gestaltung vor allem im Hinblick auf das kulturelle Umfeld und der Austausch mit anderen, der im Verhältnis vor allem von U. Beier und seiner ersten Frau Wenger, später aber auch von G. Beier zu den Yoruba besonders intensiv war. In Nigeria war Heimat für die Beiers nicht mehr ferne Zukunft, sondern etwas, das man unmittelbar vor Ort aktiv gestalten konnte. Damit erreichten sie eine höchstmögliche Übereinstimmung von der Idee Heimat und ihrer Umgebung vor Ort. Dass sie für sich eine Heimat gefunden hatten, wird auch daran deutlich, dass sie diese auch an anderen Orten, wie z. B. in Papua-Neuguinea, lebten. Zwar änderten sich die Umstände, nicht jedoch die grundlegenden Vorstellungen von einer idealen Heimat und von ihren eigenen Rollen vor Ort. Dies zeigt sich besonders an ihrem Konzept des ‚modernen Künstlers‘, der imaginativ und frei aus sich heraus arbeiten und sich seiner Tradition bewusst sein, diese aber nicht als normativen ästhetischen Zwang empfinden sollte. Museen waren ebenfalls ein integraler Bestand von U. Beiers Idee, ein Umfeld zu schaffen, in dem der ‚moderne Künstler‘ frei und intuitiv schaffen konnte.



Das in Nigeria entwickelte Konzept veränderte sich im Laufe der Zeit nur unwesentlich; den in ihrem Sinne ‚modernen Künstler‘ fanden die Beiers auch in anderen Ländern.

Doch nicht nur das kulturelle Umfeld wurde gestaltet, sondern auch das eigene Haus, die eigene Wohnung, die eigene Person. Damit unterstrichen die Beiers vor Ort ihre Zugehörigkeit und distanzierten sich bewusst von Europa, und zwar auch dann noch, als sie in Deutschland lebten und in Bayreuth das Iwalewahaushaus eröffneten. Das Iwalewahaushaus war ein eigener Mikrokosmos, in dem sie weiterhin versuchten so zu leben wie in Oshogbo (und in Port Moresby). In Bayreuth zelebrierte U. Beier geradezu seine Außenseiterrolle durch seine Kleidung, sein Verhalten gegenüber der Universität Bayreuth und durch die Betonung seiner Sonderrolle als Experte, eine Selbstzuschreibung, die er über die Jahre hinweg aufbaute und aufrechterhielt.

Das Archiv, eine (An)sammlung von mentalen und materiellen Bildern, das die Beiers über die Jahre anlegten, sollte sicherlich ihr Leben und ihr Wirken für sich und andere festhalten. Zahlreiche Publikationen von U. Beier, in denen viele der vorhandenen Fotografien abgedruckt wurden, unterstützen diese Annahme. Neben vielen etablierten Offensichtlichkeiten, z. B. der bewussten Inszenierung U. Beiers als Experte, erkennt man in dieser (An)sammlung auch die Sehnsucht nach einer Heimat und ihre Gestaltung vor Ort.

Spätestens in Deutschland und Australien konnten die Beiers die Art und Weise, wie sie ihre Heimat in Nigeria gestaltet hatten, nicht mehr umsetzen. Die Zeiten und das Umfeld hatten sich geändert; zudem waren U. und G. Beier auch älter geworden. Das führte besonders deutlich in Australien dazu, dass das Archiv zur beherrschenden Referenz für Geschich-

ten, eigene Arbeiten und Erinnerungen wurde, und somit ihre bereits in nostalgischen Rückblicken erstarrte ‚Fantasie Afrika‘ manifestierte. Das Archiv, die Fotografien und die damit verbundenen und aktivierten Erinnerungen gewannen in ihrem Leben immer größere Bedeutung, weil sie mit ihnen immer wieder nach Oshogbo zurückkehren konnten in ihre als nahezu ideal empfundene Heimat. Das Archiv als Erinnerungsort wurde somit zur Heimat und half G. Beier den Verlust von Heimat und Ehemann zu kompensieren. Für sie war allerdings die unmittelbare Auseinandersetzung mit dem Material nach der Abgabe des Archivs im Jahr 2012 nicht mehr möglich.

Meine Annäherung an die Beiers und ihr Archiv und damit auch meine Reflektionen darüber waren nur möglich, weil mir große Teile des Materials über einen sehr langen Zeitraum zur Verfügung standen, weil ich einen engen Kontakt zu G. Beier aufbauen konnte und ihre Familie, sowie einige Freunde und Weggefährten kennenlernen durfte. Die Tatsache, dass ich Fotografien aus dem Archiv mit G. Beier zusammen besprochen habe, hat mich dazu gebracht, darüber nachzudenken, welche Sehnsüchte und Empfindungen dieses Archiv bei ihr (und wohl auch bei U. Beier) und letztendlich auch bei mir aktiviert hat. Das ermöglichte mir die ikonologische Analyse durch sensorisch-emotionale Gesichtspunkte zu erweitern. Damit offenbaren meine Bildannäherungen auch private Sehnsüchte und den emotionalen Unterbau des Archivs. Sie hinterfragen somit dominante Strukturen und Wissensproduktionen und sind gleichermaßen Möglichkeit und Ausblick.

Die Auswahl von Bildern, die weit über die zehn Bildannäherungen hinausgeht, und ihre Aufnahme in eine PREZI führten mich dazu, das Archiv der Beiers mit seinen materiellen und mentalen Bildern als ein Pla-

teau eines Rhizoms zu betrachten. Somit ist auch meine Auswahl ein Plateau und eine von vielen Wahrnehmungsmöglichkeiten, die Archive hinterfragen können. Mein spezifischer Zugang zu dem Material und wie im Laufe der Zeit mein Plateau entstanden ist, werden auch im Aufbau der vorliegenden Arbeit sichtbar. Querverweise, Fußnoten und zahlreiche Bilder lassen erahnen, wie Vernetzungen entstehen, sich verändern und sich auch wieder auflösen können.

Meine Analyse hat aber noch etwas Anderes gezeigt: Mein Zugang zu dem Archiv und meine Position war und ist im Hinblick auf die vorliegende Arbeit privilegiert. Auch wenn das Archiv der Beiers zum Teil schon digital auf der Datenbank der Universität Bayreuth zur Verfügung steht, so ist die Arbeit mit dem gesamten Material des *Beier-Nachlass* bis jetzt nur einer kleinen Gruppe von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern vorbehalten, und zwar solchen, welche die finanziellen und strukturellen Möglichkeiten haben und hatten nach Bayreuth zu kommen. Das Problem der Zugänglichkeit gilt auch für viele andere (koloniale) Archive und ethnografische Sammlungen im Westen und beeinflusst, was von wem an Wissen produziert wurde und wird. Um so wichtiger ist es, Archive und Sammlungen nicht nur an den Orten, wo sie aufbewahrt werden, zu dekonstruieren, zu ihren Wahrnehmungen und Lesarten beizutragen und diese auch zu hinterfragen<sup>366</sup>, sondern sie in ihre Heimatländer zurückzuführen, sie dort gemeinsam mit den lokalen Gemeinschaften zu bearbeiten und zugänglich zu machen. Denn die eigene Geschichte kann und sollte nicht von anderen erzählt und festgeschrieben werden. Jede Wahrnehmung, jede Lesart trägt bei zu einem umfassende-

---

<sup>366</sup> Wie z. B. der Künstler Sam Hopkins, der mit nigerianischen Horrorfilmen aus der Iwalewahaus-Sammlung gearbeitet hat (Vierke 2015).

ren Verständnis, doch liegt es bei den betroffenen Gemeinschaften in den ehemaligen Kolonien zu bestimmen, wie weit diese Zusammenarbeit stattfinden kann. Das Archiv der Beiers und seine Digitalisate werden nach Oshogbo in das *Centre for Black Culture and International Understanding* gehen, eine Kopie der Digitalisate bleibt beim Iwalewahaus auf der öffentlich einsehbaren Datenbank der Universität Bayreuth. Dies ist ein erster Schritt, gerechter verteilte Wissensproduktion zu fördern, denn das Archiv ist nicht nur Heimat der Beiers, sondern Heimat aller beteiligten Akteure.

Meine Arbeit hat letztendlich aufgezeigt, wie gemeinsames Wahrnehmen Archive öffnen kann, ein Prozess, den ich selbst im Laufe dieser Arbeit erst lernen musste. Es wäre daher notwendig, das Archiv digital und auch analog zugänglich zu machen, damit gemeinsam auf Plattformen, z.B. PREZI, gearbeitet werden und somit gemeinsam Lücken gefüllt und Geschichte erzählt werden können.

## 6 Anhänge

### 6.1 Anhang 1: Biografie Ulli Beier<sup>367</sup>

Horst Ulrich Beier (Abb. 6.1.1) wurde am 30.07.1922 als zweiter Sohn des Arztes Dr. Hugo Beier (Abb. 6.1.2) und seiner Frau Martha Beier (Abb. 6.1.3) in Glowitz (Pommern; liegt im heutigen Polen) geboren. Diese Region war bis 1945 Teil des preußischen Reiches. Nach dem Ende des zweiten Weltkrieges wurde ganz Hinterpommern und somit auch die Stadt Glowitz unter polnische Verwaltung gestellt; die deutschen Einwohner wurden vertrieben. Viele flohen bis in den Süden Deutschlands oder emigrierten. U. Beier wohnte allerdings zu dieser Zeit (bereits seit 1933) in Tel Aviv (damals noch Palästina), doch durch die Ereignisse war es ihm verwehrt, nach Deutschland zurückzukehren.

Sein Vater, nicht praktizierender Jude, war ein leidenschaftlicher Musiker, der u. a. Oboe spielte (Abb. 6.1.4). Seine Mutter war nicht berufstätig und kümmerte sich um die beiden Söhne, die von klein auf mit Literatur, Kunst und Musik vertraut gemacht wurden (Abb. 6.1.5.). „My father believed that *creativity* was the only purpose of life.“ (U. Beier in Ogundele 2003, 260) Diese Ansicht und die Rolle, welche die Kunst im Leben der Familie Beier einnahm, beeinflussten U. Beier in seinen Handeln: „And so wherever he went, he has not only surrounded himself with both, but sought to make others create them for themselves and their society when he saw the possibilities.“ (Ogundele 2003, 53)

---

<sup>367</sup> Für eine ausführliche Übersicht siehe Ogundele (2003) und G. Beier. Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 12.12.2013 (00:45 min. ff).

Als die Familie 1925 nach Berlin zog, eröffnete sich bereits für den erst Dreijährigen, zumindest in der Retrospektive, eine Welt der Museen, Konzerte und Ausstellungen; er besuchte u. a. auch häufig den Zoo (Abb. 6.1.6), das Völkerkundemuseum in Dahlem<sup>368</sup>, das Pergamonmuseum<sup>369</sup> und das Kaiser Friedrich Museum (s. U. Beier in Krausmann 1979, 69). Er lernte klassische Musik zu schätzen, die für ihn nahezu unverzichtbar wurde<sup>370</sup>: „I find it hard to live without classical music, and in my numerous moves half across the world, I’ve always carried my record collection with me.“ (U. Beier in Krausmann 1979)

Zudem begann er sich für Kunst, vor allem für die europäischen Moderne und nicht-westliche Kulturen zu interessieren: „I grew up with contemporary German paintings in our flat. Even now, many decades later, I cannot imagine living without pictures.“ (U. Beier in Ogundele 2003, 260) Besonders Sammlungen aus der Kolonialzeit (etwa ab dem 18. Jhdt.) prägten U. Beiers Verständnis von Afrika und seine spätere ablehnende Haltung gegenüber ethnografischen Museen, die oft auf diesen Sammlungen aufbauten.

Im Zuge des aufkommenden Nationalsozialismus musste U. Beiers Vater seine Tätigkeit als Arzt aufgeben. Der Verlust des Hauses und der Praxis sowie die im Jahr 1933 folgende Ausreise aus Deutschland nach Tel Aviv in Palästina prägten U. Beier nachhaltig: „[...] I lived though the trauma of a total identity crisis.“ (U. Beier in Ogundele 2003, 260) In Tel Aviv startete er eine Laufbahn als Springreiter. Im Archiv befinden sich

---

<sup>368</sup> Zur Geschichte des Berliner Museums für Völkerkunde, heute das Ethnologische Museum Berlin, siehe Ivanov (2000, 2005).

<sup>369</sup> Zur Geschichte ethnografischer Museen in Deutschland siehe Penny (2002).

<sup>370</sup> In seinem Archiv in Sydney befinden sich Biografien von verschiedenen Komponisten, z. B. Furtwängler und diverse Musikaufnahmen von Wagner.

zahlreiche Fotos und Artikel, die ihn mit seinem Pferd Dybuk zeigen (Abb. 6.1.7). Nach dem tödlichen Reitunfall seines Bruders (n. a.) gab er diesen Sport allerdings auf. Von 1940-1947 wurde die Familie von den Briten als *enemy aliens*<sup>371</sup> in ein provisorisches Kamp innerhalb Palästinas umgesiedelt (Ogundele 2003). Während dieser Zeit war er über ein Fernstudium in London eingeschrieben, beendete hier seinen Bachelor in Englisch, Deutsch und Geschichte und fing an, auch andere Deutsche im Kamp zu unterrichten. U. Beier umging eine Deportation nach Australien, indem er sich für englische Phonetik 1948 erneut an der Universität von London einschrieb und diesmal sogar vor Ort studieren konnte. Dort unterrichtete er neben dem Studium „handicapped children“ (U. Beier zitiert in Ogundele 2003, 264). Diese Erfahrung veränderte seine Einstellung zu Lehrenden und der Lehre entscheidend: „I believe [...] that teaching is largely a matter of faith. A teacher who has faith in his student's abilities, in the innate value of his being, is much more likely to succeed.“ (U. Beier in Ogundele 2003, 264) Im Jahre 1950 bewarb er sich auf zwei Stellen in Afrika und bekam die Zusage der Universität Ibadan (s. 3.2).

Der Verlust der Heimat, der Umzug nach Tel Aviv und die von den Briten veranlasste Umsiedlung in das Kamp als *enemy alien* gaben ihm das Gefühl ein Außenseiter zu sein. Diese Rolle nahm er auch in Ibadan ein, auf der einen Seite gewollt, wenn er sich nicht mit dem Lebensstil seiner europäischen Kolleginnen und Kollegen identifizieren wollte, auf der anderen Seite ungewollt, wenn er noch nicht Teil seiner neuen Umgebung war:

---

<sup>371</sup> Der Begriff *enemy alien* bezeichnet den Angehörigen eines Staates, mit dem sich das Land, in dem dieser sich aufhält, in einem Konflikt befindet.

„He was prosecuted etc. personally touched by the ‘Others’ and what they were doing, because he was not accepted. Remember, he is a Jew, prosecuted in all kind of things. He always saw himself as the other, the strange person, he always, even in the university of Ibadan, he saw himself, even though he is white, he saw himself as an outsider.“<sup>372</sup>

Die Rolle als Außenseiter behielt er in Bezug auf Europa bewusst bei und zelebrierte sie besonders während seiner Zeit in Bayreuth (s. 3.7).

1922	geboren in Glowitz
1925	Familie zieht nach Berlin
1933	Familie emigriert nach Palästina
1940-1947	Internierung als <i>enemy alien</i> arbeitet als Gärtner und Stallbursche B.A. Abschluss als externer Student an der Universität von London
1948	zieht nach London
1948-1950	unterrichtet Kinder an der Special School of the London County Council
1950	nimmt eine Stelle als Junior Lecturer in Phonetik an der Universität von Ibadan, Nigeria, an heiratet die österreichische Künstlerin Susanne Wenger
1951	wechselt als <i>Regional Tutor</i> zum <i>Extramural Department</i> und zieht nach Ede
1954	zieht nach Ilobu, Mitbegründer des Magazins <i>Odu</i>

---

<sup>372</sup> Rowland Abiodun. Interview mit der Autorin. Aufnahme. Bayreuth, 14. Oktober 2013 (00: 43 min. ff).



- 1957 gründet mit Jahnheinz Jahn das Journal *Black Orpheus*
- 1958 zieht nach Oshogbo
- 1961 eröffnet mit Chinua Achebe, Wole Soyinka, Christopher Okigbo, John Pepper Clark, Ezekiel Mphahlele, Vincent Kofi, Demas Nwoko und Uche Okeke den *Mbari Artists and Writers Club* in Ibadan
- 1962 eröffnet mit Duro Ladipo den *Mbari Mbayo Club* in Oshogbo
- 1964 heiratet die Künstlerin Georgina Beier
- 1966 wird vom Regional Tutor zum Associate Professor befördert  
verlässt Nigeria.
- 1967 Tokunbo Sebastian Beier wird in London geboren  
Umzug nach Port Moresby, Papua-Neuguinea, als Senior Lecturer an der Universität von Papua-Neuguinea
- 1970 Olatunji Akanmu Beier wird geboren
- 1971-1974 kehrt nach Ile-Ife, Nigeria, als Research Professor und Direktor des *Institute of African Studies* an der Universität von Ile-Ife zurück.
- 1974-1978 kehrt nach Port, Moresby als Research Professor und Direktor des *Institute of Papua New Guinea Studies* zurück
- 1978-1981 zieht nach Sydney, Australien

1980	wird Gastprofessor an der Universität von Mainz, Deutschland
1981	zieht nach Bayreuth, Deutschland gründet und eröffnet das Iwalewahauss
1984-1989	kehrt nach Sydney zurück eröffnet das private Kulturzentrum Migila Haus in Sydney
1989-1996	kehrt nach Bayreuth als Direktor des Iwalewahauss zurück
1997	zieht endgültig nach Sydney
2011	Ulli Beier verstirbt am 3. April 2011



Abb. 6.1.1



Abb. 6.1.2



Abb. 6.1.3



Abb. 6.1.4



Abb. 6.1.5



Abb. 6.1.6



Abb. 6.1.7

## 6.2 Anhang 2: Biografie Georgina Beier<sup>373</sup>

G. Beier<sup>374</sup> (Abb. 6.2.1) wurde 1938 in Sutton, einem Vorort von London geboren. Sutton war damals ein Wohnbereich der Arbeiterklasse, den G. Beier als ‚kulturell trostlos‘ (s. Tröger 2001, 9; G. Beier 2001b) bezeichnete. Bereits im Alter von fünf Jahren packte sie einen Beutel mit Essen und Geld und wollte ihre Heimat verlassen, ein Versuch der allerdings scheiterte. Die Publikation *Modern Pictorial Atlas* (Newnes 1939), die ihr der Großvater kurz vor seinem Tod schenkte, faszinierte sie so sehr, dass sie bis heute im Besitz der Familie Beier ist (Abb. 6.2.2, 6.2.3)<sup>375</sup>. Nach ihren Erzählungen war sie ihrem Vater, der als Milchmann harte körperliche Arbeit verrichten musste und in seiner Freizeit Gedichte schrieb, sehr nahe. „From her father Georgina inherited the ability to impose her imagination onto the bleakness of their world.“ (Tröger 2001, 10)

Mit 16 Jahren wurde sie an der *Kingston Art School*<sup>376</sup> angenommen. Für G. Beier, die schon seit ihrer frühen Kindheit malte und zeichnete, war die Schule eine Enttäuschung. Nach 15 Monaten musste sie die Schule

---

<sup>373</sup> Für eine Übersicht über ihre Aktivitäten im Laufe ihres Lebens, s. G. Beier 2001b. Für einen Einblick in G. Beiers Kindheit und ihre späteren Aktivitäten siehe G. Beier. Interview mit Jonathan Ritchie. Aufnahme. Sydney, 22. Februar 2009 (01:30 min. ff).

<sup>374</sup> Trotz Nachfragens nennt G. Beier nicht ihren ursprünglichen Familiennamen, daher verwende ich ihren aktuellen Nachnamen: „I was an orphan by nature which may have been the reason my mother called me a ragamuffin.“ (G. Beier, Email an die Autorin, 18. Juli 2016)

<sup>375</sup> G. Beier. Interview mit Jonathan Ritchie. Aufnahme. Sydney, 22. Februar 2009 (23:20 min. ff).

<sup>376</sup> Die *Kingston Art School* wurde 1899 als *Kingston Technical Institut* gegründet. Im Jahre 1930 spaltete sich die *School of Art* ab und erst 1970 wurden die unterschiedlichen Fakultäten wieder vereint. 1982 folgte die Anerkennung als Universität, die heutige *Kingston University*.

aufgrund von Geldmangel verlassen. Dies war ein Ereignis, das sie im Nachhinein als Glück empfand: „[...] to complete the four year course would almost certainly have delayed her personal development.“ (Tröger 2001, 10) Danach verließ sie ihr Elternhaus, arbeitete eine Zeitlang als Schneiderin und gründete 1957 eine eigene Firma, die *Mural Contractors Ltd.*, die sich auf Inneneinrichtungen und Dekorationen spezialisierte. Im Jahr 1958, ein Jahr vor ihrer Ausreise nach Nigeria, entdeckte sie Amos Tutuolas Romane *The Palm-Wine Drinkard* (Tutuola 1975) und *My life in the Bush of Ghosts* (Tutuola 1972)<sup>377</sup>. „[...] the encounter with Tutuolas was my introduction to a life among the Yoruba people – in September 1959 I was on my way to Nigeria.“ (Tröger 2001, 11) Mit ihren ersten Mann Malcolm Betts zog sie 1959 nach Zaria, im Norden Nigerias, wo sie als freie Künstlerin arbeitete und Kinder privat in Gestaltung unterrichtete (Abb. 6.2.4, 6.2.5). Im Jahre 1963 zog sie nach Oshogbo zu Ulli Beier.

1938	geboren in Sutton, London.
1954-1955	geht auf die Kingston Art School in London, muss diese aufgrund von Geldmangel wieder verlassen
1955-1957	arbeitet als Schneiderin für Lederbekleidung
1957	gründet <i>Mural Contractors Ltd.</i>
1959	heiratet Malcom Betts
1959	zieht mit nach Zaria, Nigeria
1963	zieht nach Oshogbo, Nigeria
1964	heiratet Ulli Beier

---

<sup>377</sup> Siehe dazu auch G. Beiers Ausführungen in dem Katalog *Neue Kunst in Afrika* (1980a).



1964-1966	leitet verschiedene Workshop im <i>Mbari Mbayo Club</i>
1966	verlässt Nigeria
1967	Tokunbo Sebastian Beier wird in London geboren Umzug nach Port Moresby, Papua-Neuguinea leitet einen Workshop am Laloki Mental Home
1968-1971	leitet das Cultural Centre an der Universität von Papua-Neuguinea
1970	Olatunji Akanmu Beier wird geboren
1971	Rückkehr nach Ile-Ife, Nigeria gründet <i>Hara Hara Prints</i>
1971-1974	leitet verschiedene Design-Workshops
1974-1978	Rückkehr nach Port, Moresby Zusammenarbeit mit der <i>Village Development Task Force</i>
1978-1981	Umzug nach Sydney, Australien
1981	Umzug nach Bayreuth, Deutschland Eröffnung des Iwalewahauss
1984-1989	Rückkehr nach Sydney Eröffnung des Migila Haus
1989-1996	Rückkehr an das Iwalewahauss in Bayreuth
1997	Rückkehr nach Sydney
2021	Georgina Beier verstirbt am 11. Juli 2021



Abb. 6.2.1

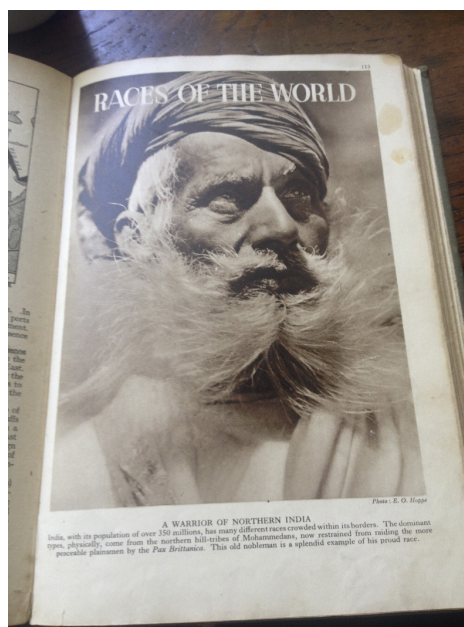


Abb. 6.2.2



Abb. 6.2.3

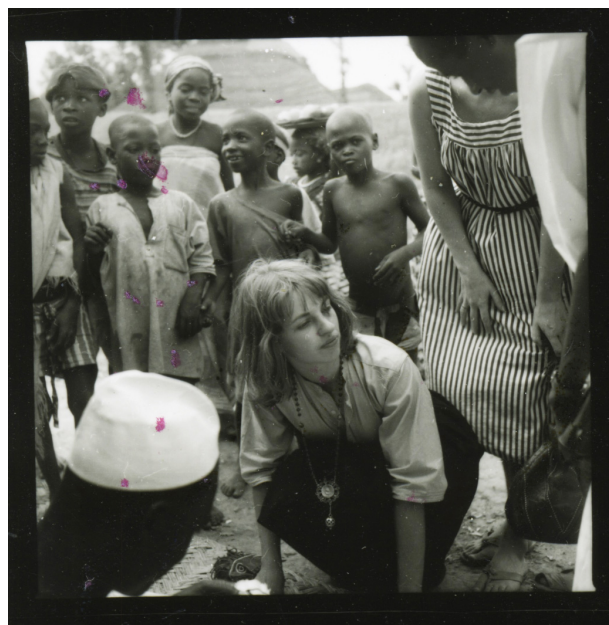


Abb. 6.2.4



Abb. 6.2.5

## 7 Quellenverzeichnis

### 7.1 Literatur

- Abiodun, Rowland. 1983. „Identity and the Artistic Process in Yoruba Aesthetic Concept of Iwa.“ *Journal of Cultures and Ideas* 1, Nr. 1: 13-30.
- 1996. *Fifteen Years of Iwalewa Haus: Its Philosophy, Directions and Accomplishments*. Bayreuth: Iwalewahauss.
  - 2001a. „Creating Her Own Universe.“ In: *Georgina Beier*, hg. von Georgina Beier, 89-93. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg.
  - 2001b. „Yoruba Aesthetics: A Conversation between Rowland Abiodun und Ulli Beier.“ In: *Character is Beauty: Redefining Yoruba Culture and Identity*, hg. von Wole Ogundele, Olu Obafemi und Femi Abodunrin, 191-201. Trenton, Asmara: Africa World Press.
  - 2001c. „Yoruba Values: A Conversation between Rowland Abiodun und Ulli Beier.“ In: *Character is Beauty: Redefining Yoruba Culture and Identity*, hg. von Wole Ogundele, Olu Obafemi und Femi Abodunrin, 247-260. Trenton, Asmara: Africa World Press.
  - 2014. *Yoruba Art and Language: Seeking the African in African Art*. New York: Cambridge University Press.
- Abiodun, Rowland, John Pemperton und Ulli Beier. 2004. *Cloth Only Wears to Shreds: Yoruba Textiles and Photographs from the Beier Collection*. Amherst: Amherst College.
- Abodunrin, Femi. 1996a. *Iconography of Order and Disorder: Conversation with Ulli Beier*. Bayreuth: Iwalewahauss.
- 1996b. *Iwalewa-Haus: Fifteen Years Later*. Bayreuth: Iwalewahauss.
- Adams, Ansel. (1982)<sup>378</sup> 2000. *Die Kamera: Die neue Ansel Adams Photobibliothek*. München: Christian.
- Adedeji, Joel. 1969. „Traditional Yoruba Theater.“ *African Arts* 3, Nr.1: 60-63.

---

<sup>378</sup>

Bei der Jahreszahl in Klammern handelt es sich jeweils um die Erstausgabe.

- African Unity (Hg.). 1970. „Pan-African Cultural Manifesto.“ *Africa Today* 17, Nr. 1: 25-28.
- Agordoh, Alexander A. 2005. *African Music: Traditional and Contemporary*. New York: Nova Science Publishers.
- Ajala. 1965. „Museum of Popular Art in Oshogbo.“ *Nigeria Magazine*, Nr. 86: 231-232.
- Akanji. 1958. „Wenger: An Example of Afro-European Culture Contact.“ *Black Orpheus* Nr. 2: 29-31.
- Alberti, Samuel J.M.M. 2005. „Objects and the Museum.“ *Isis* 96, Nr. 4: 559-571.
- Alonge, Marjorie Moji Dolapo. 1994. *Afro-Brazilian Architecture in Lagos State: A Case for Conservation* (Dissertation). New Castle: University of Newcastle.
- Andersen, Thomas Hestbaek, Morten Boeriis, Eva Maagerø und Elise Seip Tonnessen. 2015. *Social Semiotics: Key Figures, New Directions*. London, New York: Routledge.
- Anderson, Benedict. (1988) 1996. *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts*. Frankfurt, New York: Campus.
- Appadurai, Arjun. (Hg.). 1986. *The social life of things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2003. „Archive and Aspiration.“ In: *Information is Alive*, hg. von Joke Brouwer Alive und Arjen Mulder, 14-25. Rotterdam: V2\_Publishing/NAI Publishers.
- Aremu, P.S.O., N. Umoru-Oke, E. Tolulope Ijisakin und B. Banjo. 2012. „Re-Defining Wall Painting Of The Yoruba of South-West Nigeria for Cultural Tourism.“ In: *Sustainable Tourism V*, hg. von F.D. Pineda und C.A. Brebbia, 343-352. Southampton: WIT.
- Arnold, Marion I.. 1981. *Zimbabwean Stone Sculpture*. Bulawayo: Books of Zimbabwe.
- Aronson, Lisa. 1980. „Patronage und Akwete Weaving.“ *African Arts* 13, Nr. 3: 62-66, 91.
- Assmann, Aleida, Manfred Weinberg und Martin Windisch (Hg.). 1998. *Medien des Gedächtnisses*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.
- Assmann, Aleida. 2001. „Speichern oder Erinnern? Das kulturelle Gedächtnis zwischen Archiv und Kanon.“ In: *Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 2: Die Erfindung*

- des Ursprungs, die Systematisierung der Zeit*, hg. von Moritz Csáky und Peter Stachel, 15-29. Wien: Passagenverlag.
- 2006. *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C.H. Beck.
  - 2009. „Archive im Wandel der Mediengeschichte.“ In: *Archivologie: Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, hg. von Knut Ebeling und Stephan Günzel, 165-175. Berlin: Kadmos.
- Assmann, Jan. 1988. *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Altmann, Amandus. 1981. „Phantasie und menschliches Leben bei Nietzsche.“ In: *Phantasie als anthropologisches Problem*, hg. von Alfred Schöpf, 115-124. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Auslander, Leora. 1996. *Taste and Power. Furnishing Modern France*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Banjo, Abiodun. 2013. „Ori Olokun Art Experimental Workshop: An Epitome of Modernity in Nigerian Visual Art (1968-2009).“ *International Journal of Humanities and Social Science* 3, Nr. 1: 130-138.
- Barber, Karin. 2018. *A History of African Popular Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barbour, Jane, und Doig Simmonds. 1971. *Adire Cloth in Nigeria*. Ibadan: University of Ibadan.
- Barthes, Roland. (1980) 2014. *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt: Suhrkamp.
- (1974) 2015. „Über mich selbst.“ In: *Auge in Auge*, hg. von Peter Geimer und Bernd Stiegler, 141-183. Berlin: Suhrkamp.
- Batcho, Krystine Irene. 2007. „Nostalgia and the Emotional Tone and Content of Song Lyrics.“ *The American Journal of Psychology* 120, Nr. 3: 361-381.
- Baudrillard, Jean. (1968) 1996. *The System of Objects*. Übersetzt von James Benedict. London, New York: Verso.

- Baur, Joachim (Hg.). 2010. *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld: transcript.
- Bausinger, Hermann. 1986. „Heimat in einer offenen Gesellschaft: Begriffsgeschichte als Problemgeschichte.“ In: *Die Ohnmacht der Gefühle. Heimat zwischen Wunsch und Wirklichkeit*, hg. von Jochen Kelter, 76-90. Weingarten: Drumlin.
- 1990. „Heimat in einer offenen Gesellschaft.“ *Heimat. Analysen, Themen, Perspektive* Nr. 294/I: 76-90.
  - 2002. „Globalisierung und Heimat.“ In: *Die Welt zur Heimat machen?*, hg. von Wolf Engelhardt und Ute Stoltenberg, 29-44. Bad Heilbrunn/Obb.: Julius Klinkhardt.
- Bawden, Gene. 2013. „Illusion and Delusion: Validating the Artificial Interior.“ In: *Biography, Identity and the Modern Interior*, hg. von Anne Massey und Penny Sparke, 103-116. Farnham: Ashgate Publishing.
- Baxandall, Michael. (1972) 1988. *Painting & Experience in Fifteenth-Century Italy*. Oxford: Oxford University Press.
- Beck, Kurt. 2009. „The Art of Truck Modding on the Nile (Sudan). An Attempt to trace Creativity.“ In: *The Speed of Change. Motor Vehicles and People in Africa, 1890-2000*, hg. von Jan-Bart Gewald, Sabine Luning und Klaas van Walraven, 151-174. Leiden: Brill.
- Behdad, Ali, und Luke Gartlan. 2013. *Photography's Orientalism: New Essays on Colonial Representation*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Beier, Georgina. 1974. „Modern Images from Niugini.“ In: *Kovave Special Issue*, hg. Ulli Beier, 1-60. Milton, Qld.: Jacaranda Press.
- 1976. „Wosera Pottery Collection for the Wewak Pottery Museum.“ *Gigibori: A Magazine of Papua New Guinea Cultures* 3, Nr. 1: 51-64.
  - 1977. *Outsider in the Third World: Discussion Paper Nr. 23*. Port Moresby: Institute of Papua New Guinea Studies.
  - 1978. „Outsider in the Third World.“ *Aspect: Art and Literature* 3, Nr. 2: 30-38.



- 1980a. „Aussenseiter – Kunst in der dritten Welt.“ In: *Neue Kunst in Afrika: Das Buch zur Ausstellung*, hg. Ulli Beier, 33-41. Berlin: Dietrich Reimer.
  - 1980b. „Yoruba Pottery.“ *African Arts* 13, Nr. 3: 48-53, 92.
  - 2001a. „To Organise is to Destroy: The Oshogbo Art School.“ In: *Character is Beauty: Redefining Yoruba Culture and Identity*, hg. von Wole Ogundele, Olu Obafemi und Femi Abodunrin, 203-219. Trenton, Asmara: Africa World Press.
  - (Hg.). 2001b. *Georgina Beier*. Übersetzt von Adele Tröger. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg.
  - (Hg.). 2005. *They Keep their Fires burning: Conversations on Food, Manners and Hospitality in Africa*. Bayreuth: African Studies Series.
- Beier, Ulli. 1955. „Yoruba Cement Sculpture.“ *Nigeria Magazine*, Nr. 46: 144-150.
- 1957a. „Oshun Festival.“ *Nigeria Magazine*, Nr. 53: 170-187.
  - 1958a. „Shango Shrine.“ *Black Orpheus*, Nr. 4: 30-35.
  - 1958b. „Changing Face of a Yoruba Town.“ *Nigeria Magazine* Nr. 59: 373-382.
  - 1959a. „Two Yoruba Painters.“ *Black Orpheus*, Nr. 6: 29-32.
  - 1959b. „The Theme of the Ancestors in Senghor’s Poetry.“ *Black Orpheus*, Nr. 5: 15-17.
  - 1960a. *Art in Nigeria 1960*. Cambridge: University Press.
  - 1960b. „5 Myths about the Yoruba Creator God: Note on Susanne Wengers’s Exhibition in Lagos.“ *Black Orpheus*, Nr. 7: 34-35.
  - 1960c. *Black Orpheus*, Nr. 8: Sechs Linolschnitte von Georgina Beier: 2, 9, 20, 24, 30-31, 45.
  - 1960d. „Yoruba Wallpaintings.“ *Odu: A Journal of Yoruba Edo and Related Studies* Nr. 8: 36-39.
  - 1960e. „Obatala: Five Myths of the Yoruba Creator God. Note on Susanne Wenger’s Exhibition in Lagos.“ *Black Orpheus*, Nr. 7: 34-35.
  - 1960f. „Demas Nwoko.“ *Black Orpheus*, Nr. 8: 10-12.

- 1961a. „Ibrahim Salahi.“ *Black Orpheus*, Nr. 10: 48-50.
- 1961b. „Contemporary Nigerian Art.“ *Nigeria Magazine*, Nr. 68: 27-57.
- 1963a. „Reviews: Experiment in Art Teaching.“ *Black Orpheus*, Nr. 12: 43-44.
- 1963b. „Reviews: Asiru-Mbari Ibadan.“ *Black Orpheus*, Nr. 12: 46.
- 1964. „The Agbegijo Masqueraders.“ *Nigeria Magazine*, Nr. 82: 188-199.
- 1965a. *Black Orpheus*, Nr. 17.
- 1965b. *Asiru: A New Yoruba Artist*. Oshogbo: Mbari Publications.
- 1967a. „Adebisi Akanji.“ *Neue Kunst in Afrika. Tendenzen*, 1. Sonderheft: 123-126.
- 1967b. „Seven Seven.“ *Black Orpheus*, Nr. 22: 45-48.
- 1967c. „Moderne Kunst in Afrika.“ *Neue Kunst in Afrika. Tendenzen*, 1. Sonderheft: 105-112.
- 1968a. *Contemporary Art in Africa*. London: Pall Mall Press.
- (Hg.). 1968b. *Kovave: A Journal of New Guinea Literature*. Milton: Jacaranda Press.
- 1969a. „Akis and Kauwagi: Two Highland Artists.“ *Kovave: A Journal of New Guinea Literature* 1, Nr. 1: 45-46.
- 1969b. „Akis.“ *Kovave: A Journal of New Guinea Literature* 1, Nr. 1: 31-34.
- 1970. „Wanamera.“ *Kovave: A Journal of New Guinea Literature* 1, Nr. 2: 57-62.
- 1971. „Signwriters Art in Nigeria.“ *African Arts* 4, Nr. 3: 22-27.
- 1974. *Kovave Special Issue*. Milton, Qld.: Jacaranda Press.
- 1975. *The Return of the Gods: The Sacred Art of Susanne Wenger*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1976a. „Middle Art: The Paintings of War.“ *African Arts* 9, Nr. 2: 20-23.
- 1976b. *The Position of the Artist in a Changing Society*. A Lecture given in the Foundation Course of the University of Papua New Guinea: Unveröffentlicht.

- 1976c. „Welded Iron Gates for the proposed Building of the Institute of the Institute of Papua New Guinea Studies.“ *Gigibori: A Magazine of Papua New Guinea Cultures* 3, Nr. 1: 41-44.
- 1979a. „Seven Seven.“ In: *Kunst aus Afrika: Horizonte '79, 1. Festival der Weltkulturen, Ausstellung der Berliner Festspiele GmbH mit Unterstützung der Staatlichen Kunsthalle Berlin 24. Juni-12. August*, hg. von Ulrich Eckhardt, 76-79. Berlin: Berliner Festspiele GmbH.
- 1979b. „Ladenschilder und Legenden: Naive Malerei in Nigeria.“ In: *Kunst aus Afrika: Horizonte '79, 1. Festival der Weltkulturen, Ausstellung der Berliner Festspiele GmbH mit Unterstützung der Staatlichen Kunsthalle Berlin 24. Juni-12. August*, hg. von Ulrich Eckhardt, 99-106. Berlin: Berliner Festspiele GmbH.
- 1979c. „Middle Art.“ In: *Kunst aus Afrika: Horizonte '79, 1. Festival der Weltkulturen, Ausstellung der Berliner Festspiele GmbH mit Unterstützung der Staatlichen Kunsthalle Berlin 24. Juni-12. August*, hg. von Ulrich Eckhardt, 96-98. Berlin: Berliner Festspiele GmbH.
- (Hg.). 1980a. *Neue Kunst in Afrika: Das Buch zur Ausstellung*. Berlin: Reimer.
- 1980b. „Aboriginal Art Today.“ *Art and Education*: 11-19.
- 1981a. „E.K. Ogunmola: A Personal Memoir.“ In: *Drama and Theatre in Nigeria: A Critical Source Book*, hg. von Yemi Ogunbiyi, 321-331. Lagos: Nigeria Magazine Publications.
- 1981b. *Neue Kunst aus Indien*. Bremen: CON.
- 1982a. *Glücklose Köpfe, Luckless Heads*. Bremen: CON.
- 1982b. *Middle Art spricht über sich selbst*. Bayreuth: Iwalewahauss.
- 1982c. *Iwalewa: Encounters with the Cultures of Africa, Asia and the Pacific*. Bayreuth: Iwalewahauss.
- 1982d. *Das Gesicht der Götter: Wie sich Yoruba-Götter durch ihre Priester manifestieren*. Bayreuth: Iwalewahauss.
- 1982e. *Iwalewa-Haus. Das erste Jahr*. Bayreuth: Iwalewahauss.

- 1982f. *Papunya: Moderne Malerei von Australischen Ureinwohnern*. Bayreuth: Iwalewahauss.
- 1983. *Iwalewa-Haus: The Second Year*. Bayreuth: Iwalewahauss.
- 1984a. „Ibrahim El Salahi: Kalligraphie ist nicht Selbstzweck.“ *Tendenzen*, Nr. 146: 44-51.
- 1984b. „Sultan Ali: Bilder zum Atomkrieg.“ *Tendenzen*, Nr. 146: 30-33.
- 1985. *Quandamooka: The Art of Kath Walker*. Sydney: Robert Brown und Associates (In Kooperation mit Aboriginal Artists Agency).
- 1987a. „Chief Twins Seven Seven Art.“ *Culturen*, Nr. 1: 12-19.
- 1987b. „Kath Walker: Zusammenfassung nach Ulli Beier.“ In: *Traumzeit – Maschinenzeit: Neue Kunst der australischen Ureinwohner*, hg. von Ronald Ruprecht, 22-24. Bayreuth: Iwalewahauss.
- 1988. *Three Yoruba Artists: Twins Seven-Seven, Ademola Onibonokuta, Muraina Oyelami*. Bayreuth: Bayreuth University.
- 1989a. „Outsider Art: An Introduction.“ In: *Outsider Art in Australia*, hg. von Don Maynard, 1-9. Paddington NSW: Aspect Publications.
- 1989b. >>Outsider Art<< aus Australien. Bayreuth: Iwalewahauss.
- 1989c. *Yoruba Theater: Drei Theaterstücke aus dem Repertoire des Duro Ladipo National Theatre*. Bayreuth: Iwalewahauss.
- 1989d. *Bisi Fabunmi. Retrospektive*. Bayreuth: Iwalewahauss.
- 1989e. *Uli: Traditionelle Wandmalerei und Moderne Kunst aus Nigeria*. Bayreuth: Iwalewahauss.
- 1989f. *Jimmy Pike: Bilder aus der grossen australischen Sandwüste*. Bayreuth: Iwalewahauss.
- 1990a. *Sangodare*. Bayreuth: Iwalewahauss.
- 1990b. *Ibrahim El Salahi: Identity and Exile*. Bayreuth: Iwalewahauss.
- 1991. *Thirty Years of Oshogbo Art*. Bayreuth: Iwalewahauss.

- 1992a. *Wole Soyinka on Identity: From a Conversation with Ulli Beier*. Bayreuth: Iwalewahauss.
- 1992b. *Orisha liberates the Mind. Wole Soyinka in Conversation with Ulli Beier on Yoruba Religion*. Bayreuth: Iwalewahauss.
- 1992c. *Grenzüberschreitungen: Bill Cobham trifft Okuta Percussion und Yoruba Maskentänzer*. Bayreuth: Iwalewahauss.
- 1992d. *Asiru Olatunde. Retrospektive 1961 bis 1992*. Bayreuth: Iwalewahauss.
- 1993a. *In a Colonial University*. Bayreuth: Iwalewahauss.
- 1993b. „Nichts erscheint einem Yoruba unmöglich: Chief Councillor Twins Seven Seven - Ein wahrer Yoruba.“ *Kunstforum International*, Nr. 122: 137-149.
- 1993c. *Abefe: An Autobiographie of Muraina Oyelami*. Bayreuth: Iwalewahauss.
- 1994a. *The Making of a Philosopher: Ulli Beier talks to Dr. Sophie Oluwole*. Bayreuth: Iwalewahauss.
- 1994b. *The Return of Shango: The Theatre of Duro Ladipo*. Bayreuth: Iwalewahauss.
- 1994c. *Vergängliche Kunst: Verzeichnis der Exponate*. Bayreuth: Iwalewahauss.
- 1995a. *Das Gesicht der Götter*. Bayreuth: Iwalewahauss.
- 1995b. *Ist multikulturelle Musik sinnvoll?* Bayreuth: Iwalewahauss.
- 1995c. *Die lebendigen Toten: Eine Ausstellung zum Totenkult der Yoruba; Egungun-Maskenkostüme aus der Sammlung Gert Chesi; Egungun-Feste Foto-Dokumentation*. Bayreuth: Iwalewahauss.
- 1996. *The Crisis of Yoruba Culture: A Conversation between Wole Soyinka and Ulli Beier*. Bayreuth: Iwalewahauss.
- 1997. *Ein Meer aus Indigo: Adire – Yoruba – Textilkunst im Wandel*. Wuppertal: Peter Hammer.

- 1999. *The Crisis of Yoruba Culture: A conversation between 'Biodun Jeyifo and Ulli Beier*. Sydney: Migila.
  - 2002. „Léopold Sédar Senghor: A Personal Memoir.“ *Research in African Literatures* 33, Nr. 4: 3-11.
  - 2003a. *Mbari: A Personal Experience*. Unveröffentlicht.
  - 2003b. *Weisheit im Wahnsinn: Die Toleranz der Ibo und Yoruba in Nigeria*. Bayreuth: Kunst im Regenbogen.
  - (Hg.) 2005. *Decolonising the Mind: The Impact of the University of Culture and Identity in Papua New Guinea, 1971-1974*. Canberra: Pandanus Books.
- Beier, Ulli, und Albert Maori Kiki. 1970. *Hohao: The uneasy Survival of an Art Form in the Papuan Gulf*. Melbourne: Nelson.
- 1996. *Hohao: Das Überleben einer Kunstform im Golf von Papua*. Bayreuth: Iwalewaha.
- Beier, Ulli, und Jahnheinz Jahn. 1957. *Black Orpheus*, Nr. 1.
- Beinart, Julian. 1965a. „Malangatana.“ *Black Orpheus*, Nr. 10: 22-27.
- 1965b. „Visual Education for Emerging Cultures: The African Opportunity.“ In: *Education of Vision*, hg. Gyorgy Kepes, 184-200. New York: George Braziller.
- Belliger, Andréa, und David J. Krieger (Hg.). 2006. *ANThology: Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: transcript.
- Belting, Hans. 2001. *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink.
2009. „Zu einer Ikonologie der Kulturen: Die Perspektive der Bildfrage.“ In: *Ikonologie der Gegenwart*, hg. von Gottfried Boehm und Horst Bredekamp, 9-20. München: Fink.
2013. *Faces: Eine Geschichte des Gesichts*. München: C.H.Beck.
- Bender, Wolfgang. 1987. *Enjoy Yourself. Populäre Malerei aus Sierra-Leona, Westafrika*. München: Trickster.

- Benjamin, Walther. (1963) 2013. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Berlin: Suhrkamp.
- Benson, Peter. 1983. „Border Operators: Black Orpheus and the Genesis of Modern African Art and Literature.“ *Research in African Literature* 14, Nr. 4: 431-473.
- 1986. *Black Orpheus, Transition, and Modern Cultural Awakening in Africa*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Bhabha, Homi K. 1983. „The Other Question....“ *Screen* 6: 18-36.
- Blank, Melanie und Julia Debelts. 2002. *Was ist ein Museum? „...eine metaphorische Complication...“*. Wien: Turia und Kant.
- Bloch, Ernst. (1959) 1977. *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Boast, Robin. 2011. „Neocolonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited.“ *Museum Anthropology* 34, Nr. 1: 56-70.
- Boehm, Gottfried. (1994) 2006. *Was ist ein Bild?* München: Fink.
- 2007. „Iconic Turn: Ein Brief.“ In: *Bilderfragen: Die Bildwissenschaft um Aufbruch*, hg. von Hans Belting, 27-36. München: Fink.
- Boehm, Gottfried, und Horst Bredekamp (Hg.). 2009. *Ikonomie der Gegenwart*. München: Fink.
- Böhme, Hartmut. 1997. „Aby Warburg (1966-1929).“ In: *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade*, hg. von Axel Michaels, 133-157. München: C. H. Beck.
- Böllinger, Sarah. 2019. „Broken Beauty, Broken Cups: Disabled Bodies in Contemporary African Art.“ In: *Beauty and the Norm: Debating Standardization in Bodily Appearance*, hg. von Sarah Bölliger, Claudia Liebelt und Ulf Vierke, 127-152. Cham: Palgrave Macmillan.
- Bourdieu (1965) 1983. *Eine illegitime Kunst: Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie*. Übersetzt von Udo Rennert. Frankfurt: Suhrkamp.
- Bredekamp, Horst. 1975. *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*. Frankfurt: Suhrkamp.

- 1997. „Metaphern des Endes im Zeitalter des Bildes.“ In: *Kunst der Gegenwart*, hg. von Heinrich Klotz, 32-37. München, New York: Prestel.
  - (1993) 2012. *Antikensehnsucht und Maschinenglauben: Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Berlin: Wagenbach.
  - (2010) 2013. *Theorie des Bildakts*. Berlin: Suhrkamp.
  - 2005. *Darwins Korallen: Die frühen Evolutionsdiagramme und die Tradition der Naturgeschichte*. Berlin: Wagenbach.
- Brown, Elsbeth, und Thy Phu (Hg.). 2014. *Feeling Photography*. Durham, London: Duke University Press.
- Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Burgin, Victor, James Donald und Cora Kaplan (Hg.). 1986. *Formations of Fantasy*. London, New York: Methuen.
- Byfield, Judith A. 2002. *The Bluest Hands: A Social and Economic History of Women Dyers in Abeokuta (Nigeria), 1890-1940*. Portsmouth, N.H.: Heinemann.
- Byrne, Sarah, Anne Clarke, Rodney Harrison und Robin Torrence (Hg.). 2011. *Unpacking the Collection: Networks of Material and Social Agency in the Museum*. New York: Springer.
- Callon, Michel, und John Law. 1997. „After the Individual in Society: Lessons on Collectivity from Science, Technology and Society.“ *The Canadian Journal of Sociology* 22, Nr. 2: 165-182.
- Callon, Michel. 2006. „Einige Elemente einer Soziologie der Übersetzung: Die Domestikation der Kammuscheln und der Fischer der St. Brieuc-Bucht.“ In: *ANThology: Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, hg. von Andréa Belliger und David J. Krieger, 135-174. Bielefeld: transcript.
- Campbell, Bolaji. 2008. *Painting for the Gods: Art and Aesthetics of Yoruba Religious Murals*. Trenton NJ: Africa World Press.
- Caputo, John D. 1997. *The Prayers and Tears of Jacques Derrida: Religion without Religion*. Bloomington: Indianan University Press.
- Cardinal, Rogers. 1972. *Outsider Art*. London: Studio Vista.



- 1979. „Singular Visions.“ In: *Outsiders: An Art without Precedent or Tradition*, hg. von Victor Musgrave, 20-36. London: Arts Council of Great Britain.
- CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding), Kunstsammlung NRW und Iwalewaha Haus Bayreuth (Hg.). 2018. *The Mbari Artists and Writers Club*. Bayreuth: iwalewabooks.
- Christen Matthias. 2019. „Photography.“ In: *Handbook of Autobiography / Autofiction*, hg. von Martina Wagner-Egelhaaf, 648-657. Berlin: De Gruyter.
- Césaire, Aimé. (1939) 1969. *Return to My Native Land*. Übersetzt von John Berger und Anna Bostock. Harmondsworth: Penguin Books.
- Chakkalakal, Silvy. 2014. „Magret Meads Anthropology der Sinne: Ethnographie als ästhetische und aisthetische Praxis.“ In: *Objekt, Bild und Performance: Repräsentation ethnographischen Wissens*, hg. von Beatrix Hoffmann und Steffen Mayer, 14-28. Berlin: Panama.
- Chukueggu, Chinedu C. 2010a. „The Origin and Development of Formal Art Schools in Nigeria.“ *An International Multi-Disciplinary Journal, Ethiopia* 4, Nr. 2: 502-523.
- 2010b. „Modern Artistic Tendency in Nigeria: Its Influence on the Creative Development.“ *Anthropologist* 12, Nr. 3: 167-173.
- Clark, Ebun. 1979. *Hubert Ogunde: The Making of Nigerian Theatre*. Oxford: University Press.
- Clark-Taoua, Phyllis. 2002. „Search of New Skin: Michel Leiri's L'Afrique fantome.“ *Cahiers d'Études Africaines* 167: 479-498.
- Clément, Vincent. 2011. „Latitude and Longitude of the Past: Puce, Negritude and French Caribbean Identity in Aimé Césaire's Poetry.“ *Caribbean Studies* 39, Nr. 1/2: 171-193.
- Clifford, James. 1981. „On Ethnographic Surrealism.“ *Comparative Studies and History* 23, Nr. 4: 539-564.
- (1985) 2003. „Histories of the Tribal and the Modern.“ In: *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History*, hg. von Jack Flam und Miriam Deutch, 351-368. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

- 1988. *The Predicament of Culture: Twentieth-century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press.
  - 1990. „Sich selbst sammeln.“ In: *Das historische Museum: Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, hg. von Gottfried Korff und Martin Roth, 87-106. Frankfurt, New York: Campus.
  - 1997. *Routes: Travel and Translation in the late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press.
- Clough, Patricia Ticineto, und Jean Halley (Hg.). 2007. *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham, London: Duke University Press.
- Cole, Herbert M. 1969. „Mbari is Life.“ *African Arts* 2, Nr. 3: 8-17, 87.
- Conley, Katharine. 2006. „Surrealism and Outsider Art: From the “Automatic message“ to André Breton’s Collection.“ *Yale French Studies: Surrealism and Its Others*, Nr. 109: 129-143.
- Conrad, Sebastian, und Shalini Randeria (Hg.). 2002. *Jenseits des Eurozentrismus: Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt: Campus.
- Costa, Alda. 2010. „Revisiting the Years when Pancho Guedes lived in Mozambique: The Arts and the Artists.“ In: *The Africas of Pancho Guedes: The Dori and Amancio Guedes Collection*, hg. von Alexandre Pomar, 24-39. Lissabon: Sextante.
- Cousseau, Henry-Claude. 1988. „Origins and Deviations: A Short History of Art Brut.“ In: *Art Brut: Madness and Marginalia*, hg. von Kathrin Weiss, 6-30. Sydney: Art & Text.
- Cressman, Darryl. 2009. *A brief Overview of Actor-Network Theory: Punctualization, Heterogeneous Engineering and Translation*. Letzter Zugriff am 21. Februar 2019. <http://summit.sfu.ca/item/13593>.
- Deleuze, Gilles. (1980) 1993. *Logik des Sinns*. Übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Frankfurt: Suhrkamp.
- 1995. *Francis Bacon: Logik der Sensation*. Übersetzt von Joseph Vogl. München: Fink.

- Deleuze, Gilles, und Felix Guattari. (1980) 1992. *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*. Übersetzt von Gebriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve.
- Deliss, Clémentine (Hg.). 1995. *Seven Stories About Modern Art in Africa*. London: Whitechapel.
- Deneke, Bernward. 1990. „Realität und Konstruktion des Geschichtlichen.“ In: *Das historische Museum: Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, hg. von Gottfried Korff und Martin Roth, 65-86. Frankfurt, New York: Campus.
- Denk, Wolfgang. 1995. *Susanne Wenger: Eine biografische Collage*. Krems: Kunsthalle Krems.
- 2004. *Susanne Wenger: Künstlerin, Olorisha und Aktivistin in Afrika*. Landesmuseum Joanneum: Künstlerhaus Graz.
- Derrida, Jacques. 1995. „Archive Fever: A Freudian Impression.“ *Diacritics* 25, Nr. 2: 9-63.
- Didi-Hubermann, Georges. (1990) 2000. *Vor einem Bild*. Übersetzt von Reinold Werner. München: Carl Hanser.
- 2007. „Das Archiv brennt.“ In: *Das Archiv brennt*, hg. von Georges Didi-Hubermann und Knut Ebeling, 7-32. Berlin: Kultur Kadmos.
- 2010. *Das Nachleben der Bilder*. Übersetzt von Michael Bischoff. Berlin: Suhrkamp.
- Didi-Hubermann, Georges, und Knut Ebeling. 2007. *Das Archiv brennt*. Berlin: Kadmos.
- Dingome, Jeanne N. 1986. „Mbari.“ In: *European-Language Writing in Sub-Saharan Africa*, hg. von Albert S. Gérard, 679-688. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Dodoo, Vincent, und Wilhelmina Donkoh. 2014. „Nationality and the Pan-African State.“ In: *Pan-Africanism, and the Politics of African Citizenship and Identity*, hg. von Toyin Falola und Kwame Essien, 151-171. New York, Oxfordshire: Routledge.
- Drewal, Henry John. 1978. „The Arts of Egungun among Yoruba Peoples.“ *African Arts* 11, Nr. 3: 18-19, 97-98.

- Drewal, Henry John, John Pemberton III und Rowland Abiodun. 1989. „Nine Centuries of African Art and Thought.“ *African Arts* 23, Nr. 1: 68-77, 104.
- Dubuffet, Jean. (1949) 1988. „Art Brut in Preference to the Cultural Arts.“ In: *Art Brut: Madness and Marginalia*, hg. von Kathrin Weiss, 31-33. Sydney: Art and Text.
- Ebeling, Knut. 2007. „Die Asche des Archivs.“ In: *Das Archiv brennt*, hg. von Georges Didi-Hubermann und Knut Ebeling, 33-183. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Ebeling, Knut, und Stephan Günzel (Hg.). 2009. *Archivologie: Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*. Berlin: Kadmos.
- Eckhardt, Ulrich (Hg.). 1979. *Kunst aus Afrika: Horizonte '79, 1. Festival der Weltkulturen, Ausstellung der Berliner Festspiele GmbH mit Unterstützung der Staatlichen Kunsthalle Berlin 24. Juni-12. August*. Berlin: Berliner Festspiele GmbH.
- Eco, Umberto. (1972) 1994. *Einführung in die Semiotik*. Übersetzt von Jürgen Trabant. München: Fink.
- (1973) 1977. *Zeichen: Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Übersetzt von Günter Memmert. Frankfurt: Suhrkamp.
- Edwards, Elizabeth. 2001. *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*. New York, Oxford: Berg.
- (1997) 2003. „Andere ordnen. Fotografie, Anthropologien und Taxonomien.“ Übersetzt von Wilfred Prantner. In: *Diskurse der Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, hg. von Herta Wolf, 335-355. Frankfurt: Suhrkamp.
  - 2005. „Photographs and the Sound of History.“ *Visual Anthropology Review* 21, Nr. 1, 2: 27-46.
  - 2010. „Photographs and History: Emotion and Materiality.“ In: *Museums Materialities: Objects, Engagements, Interpretations*, hg. von Sandra H. Dudley, 21-38. London, New York: Routledge.
  - 2012. „Objects of Affect: Photography Beyond the Image.“ *Annual Review of Anthropology* 41: 221-234.

- Egar, Emmanuel. E. 2008. *The Crisis of Negritude: A study of the Black Movement against Intellectual Oppression in the Early 20th Century*. Boca Raton: Brown Walker.
- Egger, Simone. 2014. *Heimat. Wie wir unseren Sehnsuchtsort immer wieder neu erfinden*. München: Riemann.
- Eileraas, Karina. 2003. „Reframing the Colonial Gaze: Photography, Ownership, and Feminist Resistance.“ *MLN* 118, Nr. 4: 807-840.
- Ekwe-Ekwe, Herbert. 2007. *Biafra Revisited*. Dakar: African Renaissance.
- Eler, Alicia. 2014. „Over 200 Years of Portraiture in one Exhibition.“ Letzter Zugriff 14. Februar 2019. <http://hyperallergic.com/105021/over-200-years-of-portraiture-in-one-exhibition/>
- Elkins, James (Hg.). 2007. *Photography Theory*. New York: Routledge.
- El Salahi, Ibrahim. 2001. „Magic Without Tricks.“ In: *Georgina Beier*, hg. von Georgina Beier, 82-88. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg.
- Emeni, Onyema. 2015. „Aina Onabolu’s Dr. Sapara and Reverse Appropriation.“ *Arts and Design Studies* 28: 26-31.
- Enwezor, Okwui (Hg.). 2001. *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa. 1945-1994*. München: Prestel.
- (Hg.). 2008. *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. New York: Steidl.
- Ernst, Wolfgang. 2002. *Das Rumoren der Archive: Ordnung aus Unordnung*. Berlin: Merve.
- 2015. „Memorisierung des »Web« – Von der emphatischen Archivierung zur Zwischenarchivierung der Gegenwart.“ *Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie* 62, Nr. 3,4: 144-152.
- Fabian, Johannes. (1983) 2014. *Time and the Other: How Anthropology makes its Object*. New York: Columbia University Press.
- 1996. *Remembering the Present: Painting and Popular History in Zaire*. Berkeley: University of California Press.

- Fagg, William, und Margaret Plass. 1964. *African Sculpture: An Anthology*. London: Studio Vista Limited.
- Fall, N'Goné, und Jean Loup Pivin (Hg.). 2002. *An Anthology of African Art: The Twentieth Century*. New York: Distributed Art Publishers.
- Falola, Toyin, und Kwame Essien (Hg.). 2014. *Pan-Africanism, and the Politics of African Citizenship and Identity*. London, New York: Routledge.
- Falola, Toyin, und Ogechukwu Ezekwem (Hg.). 2016. *Writing the Nigeria-Biafra War*. Woodbridge, Rochester: James Currey.
- Fatunsin, Antonia K. 1992. *Yoruba Pottery*. Lagos: National Committee for Museums and Monuments.
- Feldmann, Jeffrey David. 2006. „Contact Points: Museums and the Lost Body Problem.“ In: *Sensible Objects: Colonialism, Museums, and Material Culture*, hg. von Elizabeth Edwards, Chris Gosden und Ruth B. Phillips, 245-267. New York: Berg.
- Fieldhouse, Roger. 1996. *A History of Modern British Adult Education*. Leicester: NIACE.
- Fink-Eitel, Hinrich. 2002. *Michel Foucault: Zur Einführung*. Dresden: Junius.
- Finke, Marcel, und Mark A. Halawa (Hg.). 2013. *Materialität und Bildlichkeit: Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*. Berlin: Kadmos.
- Fischer, Helmut. 1989. *Die Ikone. Ursprung – Sinn – Gestalt*. Freiburg: Herder.
- Flam, Jack, und Miriam Deutch (Hg.). 2003. *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Flusser, Vilém. (1983) 2006. *Für eine Philosophie der Fotografie*. Berlin: European Photography.
- Förster, Till, und Sidney Littlefield Kasfir (Hg.). 2013. *African Art and Agency in the Workshop*. Bloomington: Indiana University Press.
- Förster, Till. 2001. *Kunst-Spiegelungen der Moderne*. Bayreuth: Iwalewahauss.

- 2002. „Representation and Advertising Signs.“ In: *An Anthology of African Art: The Twentieth Century*, hg. von Jean Loup Pivin, 114-119. New York: Distributed Art Publishers.
  
- Foucault, Michel. (1969) 2015. *Archäologie des Wissens*. Übersetzt von Ulrich Köppen. Frankfurt: Suhrkamp.
  
- 1992. „Andere Räume.“ In: *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hg. von Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris und Stefan Richter, 34-46. Leipzig: Reclam.
  
- Franzke, Andreas. 1990. *Dubuffet*. Köln. DuMont.
  
- Fraser, Andrea. 2007. „Isn't This a Wonderful Place? (A Tour of a Tour of the Guggenheim Bilbao.“ In: *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, hg. von Ivan Karp, Corinne A. Kratz, Lynn Swaja und Tomás Ybarra-Frausto, 135-160. Durham, London: Duke University Press.
  
- Friedrich, Markus. 2013. *Die Geburt des Archivs*. München: Oldenbourg.
  
- Friedrich Thomas, und Gerhard Schweppenhäuser. 2010. *Bildsemiotik: Grundlagen und exemplarische Analysen visueller Kommunikation*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser.
  
- Frobenius, Leo. 1921. *Paideuma: Umriss einer Kultur- und Seelenlehre*. München: C. H. Beck.
  
- 1933. *Kulturgeschichte Afrikas: Prolegomena zu einer historischen Gestaltlehre*. Zürich: Phaidon.
  
- Gad, Christopher, und Casper Bruun Jensen. 2010. „On the Consequences of Post-ANT.“ *Science, Technology and Human Values* 35, Nr. 1: 55-80.
  
- Gadanhö, Pedro. 2007. „Pancho Guedes – ein alternativer Modernist.“ *SAM*, Nr. 3: 4-7.
  
- Gehrmann, Susanne. 2005. „Vom Entwerfen des Ich im Erinnern des Wir? Überlegungen zur Autobiografie in Afrika.“ Antrittsvorlesung an der Philosophischen Fakultät III der Humboldt Universität zu Berlin am 21. April 2004). Humboldt Universität zu Berlin.
  
- 2009. „Autobiographie und Photographie bei V.Y. Mudimbe.“ *Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien* Nr. 17: 9-34.

- Geimer, Peter. 2011. *Theorien der Fotografie: Zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Geimer, Peter, und Bernd Stiegler (Hg.). 2015. *Roland Barthes. Auge in Auge: Kleine Schriften zur Photographie*. Berlin: Suhrkamp.
- Geiss, Imanuel. 1968. *Panafrikanismus: Zur Geschichte der Dekolonisation*. Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Gibran, Khalil. 1926. *Sand and Foam: A Book of Aphorisms*. New York: Alfred A. Knopf.
- (1976) 1978. *Sand und Schaum*. Übersetzt von Frank-Roland Pohl. Olten: Walter.
- Glissant, Édouard. (1997) 2010. *Poetics of Relation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Godwin, John. 2007. *The Architecture of Demas Nwoko*. Lagos: Farafina.
- Goldwater, Robert. (1966) 1986. *Primitivism in Modern Art*. Cambridge, London: Belknap Press of Harvard University Press.
- Goldzamt, Edmund. 1976. *William Morris und die sozialen Ursprünge der modernen Architektur*. Dresden: VEB Verlag der Kunst.
- Gombrich, Ernst H. (1972) 1979. „Ziele und Grenzen der Ikonologie.“ In: *Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme*, hg. von Ekkehard Kaemmerling, 377-433. Köln: DuMont.
- (1970) 1981. *Aby Warburg: Eine intellektuelle Biographie*. Übersetzt von Matthias Fienbrock. Frankfurt: Europäische Verlagsgesellschaft.
- Gosden, Chriss. 2005. „What do Objects want?“ *Journal of Archaeological Method and Theory* 12, Nr. 3: 193-211.
- Gosden, Chriss, und Yvonne Marshall. 1999. „The Cultural Biography of Objects.“ *World Archaeology* 31, Nr. 2: 169-178.
- Gould, Michael. 2012. *The Struggle for Modern Nigeria. The Biafran War 1967-1979*. London, New York: Tauris.



- Government of the Republic of Biafra (Hg.). 1967. *Introducing the Republic of Biafra*. Port Harcourt: SPAN.
- Grabski, Joanna. 2002. „The Poto-Poto School, Congo.“ In: *An Anthology of African Art: The Twentieth Century*, hg. von Jean Loup Pivin, 176-181. New York: Distributed Art Publishers.
- Grabski-Ochsner, Joanna (Hg.). 1997. „Envisioning „Modern“ African Art: Expatriates and Painters in Brazzaville, Congo.“ *PASALA. Project for the Advanced Study for Art and Life in Africa & the University of Iowa: proceedings from the Graduate Studies Symposium*: 5-15.
- Grassi, Ernesto. (1979) 1984. *Die Macht der Phantasie: Zur Geschichte des abendländischen Denkens*. Frankfurt: Syndikat.
- Gregg, Melissa, und Gregory J. Seigworth (Hg.). 2010. *The Affect Theory Reader*. Durham, London: Duke University Press.
- Greven, Katharina, Lena Naumann, Siegrun Salmanian und Nadine Siegert. 2019. „Collective (Re)Sources: The Photographic Estate of Ulli Beier.“ *Critical Intervention* 12, Nr. 2: 140-157.
- Greverus, Ina-Maria. 1979. *Auf der Suche nach Heimat*. München: C. H. Beck.
- Guedes, Pancho. 1962. „(Salutations).“ Proceedings of the First International Congress of African Culture. 1-11. August 1962: 12-17.
- (1953) 2007. „A Wrightian Thesis from the early Fifties.“ In: *Manifestos, papers, lectures, publications*, hg. von Pancho Guedes, 13-13. Lissabon: Ordem Dos Arquitectos.
- Guedes, Pedro. 2009. *Pancho Guedes: Vitruvius Mozambicanus: 18-05.09 -16.08.09 Museu Coleção Berardo*. Lissabon: Museu Coleção Berardo.
- Günter, Manuela, und Christian Sebald. 1987. „'Blicke nach Hause' oder Philosophische Bemerkungen zur Heimat.“ *Widerspruch*, Nr. 14. Heimat: 9-23.
- Günzel, Stephan, und Dieter Mersch (Hg.). 2014. *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler.

- Hall, Stuart. 1990. „Cultural Identity and Diaspora.“ In: *Identity: Community, Culture, Difference*, hg. von Jonathen Rutherford, 222- 237. London: Lawrence und Wishart.
2002. „Wann gab es ‚das Postkoloniale‘? Denken an der Grenze.“ In: *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, hg. von Sebastian Conrad und Shalini Randeria, 219-246. Frankfurt, New York: Campus.
- Hamilton, Carolyn, Verne Harris, Jane Taylor, Michele Pickover, Graeme Reid und Razia Saleh (Hg.). 2002. *Refiguring the Archive*. Dordrech, Boston, London: Kluwer Academic Publishers.
- Hamilton, Carolyn. 2011. „Backstory, Biography, and the Life of the James Stuart Archive.“ *History in Africa* 38: 319-341.
- Hänsch, Valerie, Johanna Rieß, Ivo Ritzer und Heike Wagner (Hg.). 2018. *Medialisierung Afrikas*. Baden-Baden: Nomos.
- Harney, Elizabeth. 2004. *In Senghor's Shadow: Art, Politics, and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*. Durham, London: Duke University Press.
- 2018. „Constellations and Coordinates: Repositioning Postwar Paris in Storeis of African Modernisms.“ In: *Mapping Modernisms: Art, Indigeneity, Colonialism*, hg. von Elizabeth Harney und Ruth B. Phillips, 304-334. Durham, London: Duke University Press.
- Harney, Elizabeth, und Ruth B. Phillips (Hg.). *Mapping Modernisms: Art, Indigeneity, Colonialism*. Durham, London: Duke University Press.
- Hartmann, Wolfram, Jeremy Silvester und Patricia Hayes (Hg.). 1998. *The Colonizing Camera: Photographs in the Making of Namibian History*. Cape Town: University of Cape Town Press.
- Hassan. Salah. 1999. „The Modernist Experience in African Art: Visual Expressions of the Self and Cross Cultural Aesthetics.“ In: *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Market Place*, hg. von Okwui Enwezor und Olu Oguibe, 215-235. London: Institute of International Visual Arts.
- (Hg.). 2010. *African Modernism. A Special Issue of South Atlantic Quarterly* 109, Nr. 3. Durham: Duke University Press.

- Heckscher, William S. 1969. „Erwin Panofsky: A Curriculum Vitae.“ *Record of the Art Museum, Princeton University* 28, Nr. 1: 4-21.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. (1837) 1961. *Vorlesung über die Philosophie der Geschichte*. Stuttgart: Frommann.
- Hense, Heidi. 1985. *Das Museum als gesellschaftlicher Lernort: Aspekte einer pädagogischen Neubestimmung*. Frankfurt: extrabuch.
- Hepfer, Karl. 2012. *Die Macht der Phantasie und die Abschaffung des absoluten Wissens: Ein philosophiehistorischer Überblick von Platon bis Kant*. München: Karl Alber.
- Hinterwaldner, Inge, Michael Hagner und Vera Wolff. 2016. *Einwegbilder*. Paderborn: Fink.
- Hoffmann, Beatrix. 2014. „Ethnographische Repräsentationsmacht und postkoloniale Museumsethnologie: Die Berliner Xipaya- und Kuruaya-Sammlung.“ In: *Objekt, Bild und Performance: Repräsentation ethnographischen Wissens*, Berliner Blätter 67, hg. von Beatrix Hoffmann und Steffen Mayer, 130-142. Berlin: Panama.
- Hornuff, Daniel. 2012. *Bildwissenschaft im Widerstreit: Belting, Boehm, Bredekamp, Burda*. München: Fink.
- Horsch-Albert. 2001. „Von der markgräflichen Münze zum Iwalewa-Haus.“ In: *Kunst-Spiegelungen der Moderne*, hg. von Till Förster, 15-20. Bayreuth: Iwalewahaus.
- Horstmann, Anja, und Vanina Kopp (Hg.). 2010. *Archiv – Macht – Wissen: Organisation und Konstruktion von Wissen und Wirklichkeit in Archiven*. Frankfurt, New York: Campus.
- Hoskins, Janet. 2006. „Agency, Biography and Objects.“ In: *Handbook of Material Culture*, hg. von Christopher Tilley, 74-84. London, Thousand Oaks, New Dheli: Sage Publications.
- Hug, Alfons. 1997. *Die anderen Modernen: Zeitgenössische Kunst aus Afrika, Asien und Lateinamerika. Eine Ausstellung des Hauses der Kulturen der Welt, Berlin 1997*. Berlin: Edition Braus.

- ICOM (International Council of Museums). o. J. „Schwerpunkt Museumsdefinition.“  
 Letzter Zugriff 18. Februar 2019. <http://www.icom-deutschland.de/schwerpunkte-museumsdefinition.php>.
- Imdahl, Max. (1980) 1988. *Giotto, Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. München: Fink.
- Institute of African Studies. 1972. *Institute of African Studies 1971-1972*. Ile-Ife: University of Ife.
- 1973. *Institute of African Studies 1972-1973*. Ile-Ife: University of Ife.
- Institute of Papua New Guinea Studies (Hg.). 1977. *Institute of Papua New Guinea Studies. Annual Report 1976-1977*. Port Moresby: Institute of Papua New Guinea Studies.
- (Hg.). 1978. *Institute of Papua New Guinea Studies: The first four Years 1974-1978*. Port Moresby: Institute of Papua New Guinea Studies.
- Ivanov, Paola. 2000. „African Art in the Ethnologische Museum in Berlin.“ *African Arts* 33, Nr. 3: 18-39+94.
- 2005. „Afrika – Europa in den (Kunst-)Objekten.“ In: *Kunst aus Afrika: Plastik, Performance, Design*, hg. von Paola Ivanov und Peter Junge, 34-47. Berlin, Köln, DuMont.
- Iwalewaha (Hg.). 1993. *Publikationen*. Bayreuth: Iwalewaha.
- (Hg.). 1994. *Publikationen*. Bayreuth: Iwalewaha.
  - (Hg.). 1996. *Iwalewa-Haus 1981-1996*. Bayreuth: Iwalewaha.
- Jackson, Michael, und Albert Piette (Hg.). 2015. *What is Existential Anthropology?* New York, Oxford: Berghahn.
- Jäger, Jens. 2009. *Fotografie und Geschichte*. Frankfurt, New York: Campus.
- 2017. „Heimat, Version: 1.0.“ In: Docupedia-Zeitgeschichte. Letzter Zugriff am 21. Februar 2019.  
[http://docupedia.de/zg/Jaeger\\_heimat\\_v1\\_de\\_2017?oldid=130637](http://docupedia.de/zg/Jaeger_heimat_v1_de_2017?oldid=130637)

- Jakobson, Roman. 1979. „Linguistik und Poetik.“ In: *Poetik. Ausgewählte Schriften 1921-1971*, hg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert, 83-121. Frankfurt: Suhrkamp.
- Jegede, Dele. 1983. *Trends in Contemporary Nigerian Art: A historical Analysis* (Dissertation). Bloomington: Indiana University Press.
- 2014 (Hg.). *Onobrakpeya: Masks of the Flaming Arrows*. Mailand: 5 Continents Edition.
- Jeudy, Henri Pierre. 1990. „Erinnerungsformen des Sozialen.“ In: *Das historische Museum: Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, hg. von Gottfried Korff und Martin Roth, 107-145. Frankfurt, New York: Campus.
- Karp, Ivan. 1991. „Culture and Representation.“ In: *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, hg. von Ivan Karp und Steven D. Lavine, 11-24. Washington, London: Smithsonian Institution Press.
- Karp, Ivan, Corinne A. Kratz, Lynn Szwaja, und Thomás Ybarra-Frausto (Hg.). 2007. *Museum Frictions: Public Culture/Global Transformations*. Durham, London: Duke University Press.
- Kasfir, Sidney. 1992. „African Art and Authenticity: A Text with a Shadow.“ In: *African Arts* 25, Nr. 2: 41-53, 96-97.
- 1999. *Contemporary African Art*. London: Thames and Hudson Ltd.
- Kazeem, Belinda, Charlotte Martinez-Turek und Nora Sternfeld (Hg.). 2009. *Das Unbehagen im Museum*. Wien: Turia und Kant.
- Keilbach, Judith. 2009. „Photographs, Symbolic Images and the Holocaust: On the (Im)Possibility of Depicting Historical Truth.“ *History and Theory, Theme Issue* 47: 54-76.
- Kelly, Thomas. 1992. *A History of Adult Education in Great Britain*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Kempf, Petra. 2010. *(K)ein Ort Nirgends: Der Transitraum im urbanen Netzwerk*. Karlsruhe: KIT.
- Kennedy, Jean. 1992. *New Currents, Ancient Rivers: Contemporary African Artists in a Generation of Change*. Washington, London: Smithsonian Institution Press.

- Kesteloot, Lilyan. 1972. *Intellectual Origins of the African Revolution*. Washington, D.C.: Black Orpheus Press.
- Kiki, Albert Maori. 1968. *Kiki. Ten Thousand Years in a Lifetime: A New Guinea Autobiography*. London: Pall Mall.
- Kirshenblatt-Gimblett. (1990) 2000. *Destination Culture: Toursim, Museums, and Heritage*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- 2004. „Refugium für Utopien: Das Museum (Einleitung).“ In: *Die Unruhe der Kultur: Potentiale des Utopischen*, hg. von Jörn Rüsen, Michael Fehr und Annelie Ramsbrock, 187-196. Göttingen: Velbrück Wissenschaft.
- Kjørup, Søren. 2009. *Semiotik*. Paderborn: Fink.
- Klein, Manfred. 2014. *Antizipation und Noch-Nicht-Sein – Zum Heimatbegriff von Ernst Bloch*. Hamburg: disserta.
- Kloock, Daniela, und Angela Spahr. (2000) 2007. *Medientheorien: Eine Einführung*. München: Fink.
- Knopf, Eva, Sophie Lembcke und Mara Recklies (Hg.). 2018. *Archive dekolonisieren: Mediale und epistemische Transformationen in Kunst, Design und Film*. Bielefeld: transcript.
- Koch, Tobias. 2015. *Selfies – Ein starkes Werkzeug für das persönliche Impression Management: Visuelle Inszenierung in sozialen Netzwerken*. Hamburg: Diplomica.
- Kopp-Schmidt, Gabriele. 2004. *Ikonographie und Ikonologie: Eine Einführung*. Köln: Deubner Verlag für Kunst, Theorie und Praxis.
- Kopytoff, Igor. 1986. „The Cultural Biography of Things: Commoditization as process.“ In: *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, hg. von Arjun Appadurai, 64-91. Cambridge: Cambridge University Press.
- Korff, Gottfried, und Martin Roth (Hg.). 1990. *Das historische Museum: Labor, Bühne, Identitätsfabrik*. Frankfurt, New York: Campus.
- Korff Gottfried. 2001. „Speicher und/ oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum.“ In: *Bibliotheken, Museen, Archive. Teil I: Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit, Kompensation von Ge-*

- schichtsverlust*, hg. von Moritz Csáky und Peter Stachel, 41-56. Wien: Passagenverlag.
- Krajewski, Michael. 2004. *Jean Dubuffet. Studien zu seinem Frühwerk und zur Vorgeschichte des Art Brut*. Osnabrück: Der Andere Verlag.
- Kramer, Fritz, W. 1987. „Eskapistische und utopische Motive in der Frühgeschichte der deutschen Ethnologie.“ In: *Exotische Welten, Europäische Phantasien*, hg. von Hermann Pollig, 66-71. Württemberg: Edition Cantz.
- Krampen, Martin, Klaus Oehler und Roland Posner (Hg.). 1981. *Die Welt als Zeichen. Klassiker der modernen Semiotik*. Berlin: Severin und Siedler.
- Krausmann, Rudi. 1979. „Ulli Beier.“ *Aspect: Arts and Literature* 4, Nr. 3: 68-78.
- Krauss, Rolf H. 1998. *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie*. Berlin: Hatje Cantz.
- Lander, Richard. 1967. *Records of Clapperton's last Expedition to Africa*. London: Cass.
- Ladipo, Duro. 1964. *Three Yoruba Plays: Oba koso, Oba mọrọ, Oba waja*. Ibadan: Mbari Publications.
- 1980. „Der König ist tot.“ In: *Neue Kunst in Afrika: Das Buch zur Ausstellung*, hg. von Ulli Beier, 23-32. Berlin: Reimer.
- Lagaay, Alice, und David Lauer (Hg.). 2004. *Medientheorien: Eine philosophische Einführung*. Frankfurt, New York: Campus.
- Lasareff, Victor. 1938. „Studies of the Iconography of the Virgin.“ *The Art Bulletin* 20, Nr. 1: 26-65.
- Latour, Bruno. 1996. *On Actor-Network Theory: A few Clarifications plus more than a few Complications*. Letzter Zugriff am 21. Februar 2019.  
<http://www.cours.fse.ulaval.ca/edc65804/latourclarifications.pdf>.
- 2002a. *Die Hoffnung der Pandora: Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Frankfurt: Suhrkamp.
- 2002b. „What is Iconoclasm? Or is there a World beyond the Image Wars?“ In: *Iconoclasm*, hg. von Bruno Latour und Peter Weibel, 14-37. Karlsruhe: ZKM.

- 2005. *Reassembling the Social*. New York: Oxford University Press.
- Latour, Bruno, und Peter Weibel (Hg.). 2002. *Iconoclash*. Karlsruhe: ZKM.
- Lawal, Babatunde. 1987. *Art for Life's Sake: Life for Art's Sake: An inaugural lecture delivered at the Obafemi Awolowo University, Ile-Ife on Tuesday, 18th May, 1982*. Ile-Ife: Obafemi Awolowo University Press.
- 2005. „Divinity, Creativity and Humanity in Yoruba Aesthetics.“ *Literature and Aesthetics* 15, Nr. 1: 161-174.
- Lebovici, Elisabeth. 2012. „There is a Void in the House.“ In: *Interiors*, hg. von Johanne Burton, Lynne Cooke und Josiah McElheny, 22-31. New York, Berlin: Center for Curatorial Studies, Bard College, Sternberg Press.
- Leiris, Michel. (1934) 1980. *Phantom Afrika: Tagebuch einer Expedition von Dakar nach Djibouti 1931-1933*, Band 1, hg. von Hans Jürgen Heinrichs. Übersetzt von Rolf Wintermeyer. Frankfurt: Syndikat.
- (1934) 1984. *Phantom Afrika: Tagebuch einer Expedition von Dakar nach Djibouti 1931-1933*, Band 2, hg. von Hans Jürgen Heinrichs. Übersetzt von Rolf Wintermeyer. Frankfurt: Syndikat.
- Lenz, Siegfried. 1982. „Pavel Kohout.“ In: *Über Phantasie: Siegfried Lenz: Gespräche mit Heinrich Böll, Günther Grass, Walter Kempowski, Pavel Kohout*, hg. von Alfred Mensak. 13-58. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Le Roux, Hannah. 2004. „Modern Architecture in Post-Colonial Ghana and Nigeria.“ *Architectural History* 4: 361-392.
- Levin, Ayala. 2012. „Exporting Architectural National Expertise: Arie Sharon's Ife University Campus in West-Nigeria (1962-1976).“ In: *Nationalism and Architecture*, hg. von Raymond Quek, Darren Deane und Sarah Butler, 53-66. Farnham, Burlington: Ashgate.
- Lindfors, Bernth. 1968. „A decade of Black Orpheus.“ *Books Abroad* 42, Nr. 4: 509-516.
- Lipp, Thorolf (Hg.). 1996. *The Hunter thinks the Monkey is not wise, the Monkey is wise, but has his own Logic: A Bibliography of Writings by Ulli Beier, Obotunde Ijimere & Co*. Bayreuth: Clin d'Oeil.



- Lo-Bamijoko, Joy N. 1987. „Classification of Igbo Musical Instruments, Nigeria.“ *African Music* 6, Nr. 4: 19-41.
- Lovejoy, Paul E. 2004. *Hugh Clapperton into the Interior of Africa*. Leiden: Brill.
- Lunenfeld, Peter. 2002. „Digitale Fotografie. Das dubitative Bild.“ In: *Paradigma Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, hg. von Herta Wolf, 158-177. Frankfurt: Suhrkamp.
- Lypp, Bernahrd. (1995) 2006. „Spiegel-Bilder.“ In: *Was ist ein Bild?*, hg. von Gottfried Boehm, 411-442. München: Fink.
- Maar, Christa, und Hubert Burda (Hg.). 2004. *Iconic Turn: Die neue Macht der Bilder*. Köln: DuMont.
- Maase, Kaspar. 1987. „'Heimat' aufheben.“ *Widerspruch: Heimat*, Nr. 14: 46.
- Margreiter, Reinhard. 2016. *Medienphilosophie: Eine Einführung*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Massey, Anne, und Penny Spark (Hg.). 2013. *Biography, Identity and the Modern Interior*. Farnham: Ashgate.
- Madeline, Laurence, und Marilyn Martin (Hg.). 2006. *Picasso and Africa*. Kapstadt: Bells-Roberts Publication.
- Malangatana Ngwenya Valente. 2003. „Malangatana Ngwenya Valente.“ In: *Viva Pancha*, hg. von Lonka Guedes und Pedro Guedes. 16-17. Durban: Total Cad Academy.
- Marien, Mary Warner. 2011. *Photography: A Cultural History*. Upper Saddle River: Prentice Hall.
- McEwan, Cheryl. 2003. „Building a Postcolonial Archive? Gender, Collective Memory and Citizenship in Post-Apartheid South Africa.“ *Journal of Southern African Studies* 29, Nr. 3: 739-757.
- McEwen, Frank. 1962. „Foreword 1959.“ *Proceedings of the First International Congress of African Culture*. 1-11. August 1962: 7.
- 1968a. „Return to Origins: New Directions for African Arts.“ *African Arts* 1, Nr. 2: 18-25, 88.

- (1966) 1968b. „Modern African Painting and Sculpture.“ In: *1st World Festival of Negro Arts: Colloquium on Negro Art*, hg. von Society of African Culture, 427-437. Paris: Éditiones Présence Africaine.
  - 1972. „Shona Art Today.“ *African Arts* 5, Nr. 4: 8-11.
  - 1991. *Rebirth of an Art. In Zimbabwe Shona Sculpture: Spirit in Stone*. Cleveland: The Cleveland Museum of Natural History.
- Meckel, Christop. 2013. *Dunkler Weltteil: Erinnerung an afrikanische Zeit*. Amsterdam: Libelle.
- Meier, Stefan. 2008. *(Bild-)Diskurs im Netz: Konzepte und Methode für eine semiotische Diskursanalyse im World Wide Web*. Köln: Herbert von Halem.
- 2013. „Die Simulation von Fotografie. Konzeptuelle Überlegungen zum Zusammenhang von Materialität und digitaler Bildlichkeit.“ In: *Materialität und Bildlichkeit: Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, hg. von Marcel Fink und Mark A. Halawa, 126-142. Berlin: Kadmos.
- Mejcher-Atassi, Sonja, und John Pedro Schwartz (Hg.). 2012. *Collecting Practices in the Modern Arab World*. London, New York: Routledge.
- Mensak, Alfred (Hg.). 1982. *Über Phantasie: Siegfried Lenz: Gespräche mit Heinrich Böll, Günther Grass, Walter Kempowski, Pavel Kohout*. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Mersch, Dieter. 2013. „Materialität und Formalität. Zur duplizitären Ordnung des Bildlichen.“ In: *Materialität und Bildlichkeit: Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, hg. von Marcel Finke und Mark A. Halawa, 21-49. Berlin: Kadmos.
- Messer, Thomas M. 1990. *Jean Dubuffet 1901-1985*. Stuttgart: Gerd Hatje.
- Meuer, Gerd. 1980. „Vielleicht bin ich da ein Yoruba.“ *Börsenblatt*, 22. August 1980.
- Michels, Karin. 2007. *Aby Warburg: Im Bannkreis der Ideen*. München: C. H. Beck.
- Michels, Karin; Martin Warnke (Hg.). 1998. *Erwin Panofsky: Deutschsprachige Aufsätze I, II*. Berlin: Akademie.
- Minturn, Kent. 2004. „Dubuffet, Lévi-Strauss, and the Idea of Art Brut.“ *RES: Anthropology and Aesthetics, Polemical Objects*. Nr. 46: 247-258.

- Mitchell, W.J.T. (1992) 1994. *Picture Theory*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- (2005) 2007. „There are no visual Media.“ In: *MediaArtHistories*, hg. von Oliver Grau, 395-406. Cambridge: MIT Press.
  - (2007) 2009. „Bildwissenschaft.“ In: *Ikonologie der Gegenwart*, hg. von Gottfried Boehm und Horst Bredekamp, 99-113. München: Fink.
- Mitscherlich, Alexander (1980) 1995. „Konfession zur Nahwelt. Was macht eine Wohnung zur Heimat.“ In: *Das Deutsche Wohnzimmer*, hg. von Manfred Sack, 135-143. München: List.
- Molina Barea, María del Carmen. 2018. „Rhizomatic Mnemosyne: Warburg, Serres, and the Atlas of Hermes.“ *Contemporary Aesthetics* 16, Nr. 1. Letzter Zugriff am 21. Februar 2019. <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=812>
- Moore, Gerald. 1961. „The Achievement of Black Orpheus.“ *Transition*, Nr. 1: 28.
- Morphy, Howard. 1998. *Aboriginal Art*. London: Phaidon.
- Morton, Christopher, und Darren Newbury (Hg.). 2015. *The African Photographic Archive: Research and Curatorial Strategies*. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.
- Morton, Elizabeth. 2013. „Frank McEwen and Joram Mariga: Patron and Artist in the Rhodesien Workshop School Setting, Zimbabwe.“ In: *African Art and Agency in the Workshop*, hg. von Till Förster und Sidney Littlefield Kasfir, 39-64. Bloomington: Indiana University Press.
- Moxey, Keith. 2012. „Is Modernity Multiple?“ *Revista de História da Arte*, Nr. 10: 50-57.
- Mudimbe, Valentin Y. (1988) 1998. *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the order of Knowledge*. Bloomington u.a.: Indiana University Press.
- Mundy-Castle, A.C., und Vicky Mundy-Castle. 1972. „Twins Seven Seven.“ *African Arts* 6, Nr. 1: 8-13.

- Murphy, Joseph M., und Mei-Mei Sanford (Hg.). 2001. *Òsun across the Waters*.  
Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Musgrave, Victor (Hg.). 1979. *Outsiders: An Art without Precedent or Tradition*. London: Arts Council of Great Britain.
- Mutumba, Yvette. 2012. *(Re-)Presentations, Receptions, Expectations: Contemporary Art by Artists from Africa and the Diaspora in the German Context 1960s-2011*. Birkbeck, University of London: Unveröffentlichte Dissertation.
- Myers, Fred. 2005. „‘Primitivism’, Anthropology, and the Category of ‘Primitive Art’.“ In: *Handbook of Material Culture*, hg. von Chris Tilley, Susanne Kuechler, Michael Rowlands, Webb Keane and Patricia Spyer, 267-284. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- Navarro, Júlio. 2003. *Malangatana Valente Ngwenya*. Dar Es Salaam: Mkuki na Nyota.
- Nespoulous-Neuville, Josiane A. 1999. *Listen to Africa: A call from L S Senghor*. Südafrika: Unisa Press.
- Neumeyer, Michael. 1992. *Heimat. Zu Geschichte und Begriff eines Phänomens*. Kiel: Geographisches Institut.
- Neves, João Manuel. 2013. *Encontro com Dori e Pancho Guedes*. Porto: Edições Afrontamento.
- Newnes, George (Hg.). 1939. *Modern Pictorial Atlas*. London: George Newnes Ltd.
- Nicodemus, Cornelia. 2002. „Black in Bayreuth.“ Letzter Zugriff am 14. Februar 2019.  
<http://www.taz.de/1/archiv/?dig=2002/07/13/a0116>
- Nora, Pierre. 1989. „Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire.“ Übersetzt von Marc Roudebush. *Representations*, Nr. 26: 7-24.
- Obafemi, Olu. 1993. *Forty Years in African Art and Life: Reflections on Ulli Beier*. Bayreuth: Iwalewaha.
- OCCA (Obatala Centre for Creative Arts). 2001. *Obatala Centre for Creative Arts*. Iragbiji: OCCA.
- O’Doherty, Brian. 1986. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica, San Francisco: The Lapis Press.

- Ogbechie, Sylvester. 2007. „Portrait of the African as a Modern Artist.“ *Critical Intervention*, Nr. 1: 14-28.
- 2008. *Ben Enwonwu: The Making of an African Modernist*. Rochester, New York: University of Rochester Press.
- Ogundele, Wole, Olu Obafemi und Femi Abodunrin (Hg.). 2001. *Character is Beauty: Redefining Yoruba Culture and Identity*. Trenton, Asmara: Africa World Press.
- Ogundele, Wole. 2001. „The Age of Miracles: Crisis in Contemporary Yoruba Society.“ In: *Character is Beauty: Redefining Yoruba Culture and Identity*, hg. von Wole Ogundele, Olu Obafemi und Femi Abodunrin, 37-55. Trenton, Asmara: Africa World Press.
- 2003. *Omoluabi: Ulli Beier, Yoruba Society and Culture*. Bayreuth: Bayreuth University.
- Okeke, Chika. (1995) 1999. „The Quest for a Nigerian Art: Or a Story of Art from Zaria to Nsukka.“ In: *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, hg. von von Olu Oguibe und Okwui Enwezor, 144-165. London: Institute of International Visual Arts.
- Okeke-Agulu, Chika. 2001a. „Passion for Life: Georgina Beier's Recent Paintings.“ *Nka: Journal of Contemporary African Art*, Nr. 13/14: 92-95.
- 2006a. „The Challenge of the Modern: An Introduction.“ *African Arts* 39, Nr. 1: 14-15, 91.
  - 2006b. „Nationalism and the Rhetoric of Modernism in Nigeria: The Art of Uche Okeke and Demas Nwoko, 1960-1968.“ *African Arts* 39, Nr. 1: 26-37, 92-93.
  - 2013. „Rethinking Mbari Mbayo: Osogbo Workshops in the 1960s, Nigeria.“ In: *African Art and Agency in the Workshop*, hg. von Sidney Littlefield Kasfit und Till Förster, 154-179. Bloomington: Indiana University Press.
  - 2015. *Postcolonial Modernism: Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria*. Durham, London: Duke University Press.
  - 2018. „Natural Synthesis: Art, Theory and the Politics of Decolonization in Mid-Twentieth-Century Nigeria.“ In: *Mapping Modernisms: Art, Indigeneity,*

- Colonialism*, hg. von Elizabeth Harney und Ruth B. Phillips, 235-255. Durham, London: Duke University Press.
- Okeke, Uche. (1959) 2019a. „Growth of an Idea.“ In: *Art in Development – A Nigerian Perspective*, hg. von Nadine Siegert und Ijeoma Uche-Okeke, 21-22. Bayreuth: Iwalewaha (in Kooperation mit Asele Institute, Nimo).
- (1960) 2019b. „Natural Synthesis.“ In: *Art in Development – A Nigerian Perspective*, hg. von Nadine Siegert und Ijeoma Uche-Okeke, 23-24. Bayreuth: Iwalewaha (in Kooperation mit Asele Institute, Nimo).
1961. *Drawings*. Ibadan: Mbari.
- Olateju, Adesola. 2005. „The Yoruba Animal Metaphors: Analysis and Interpretation.“ *Nordic Journal of African Studies* 14, Nr. 3: 368-383.
- Omosini, Olufemi, und Biodun Adediran. (Hg.). 1989. *Great Ife: A History of Obafemi Awolowo University, Ile Ife, 1962-1987*. Ile-Ife: Obafemi Awolowo University.
- Onibonokuta, Ademola. 1983. *The Return of Shango: In Memory of The Duro Ladipo Theatre*. Bayreuth: Iwalewaha.
- Ottenberg, Simon. 1975. *Masked Rituals of Africa: The Context of an African Art*. Seattle: University of Washington.
- (Hg). 2002. *The Nsukka artists and Nigerian contemporary Art*. Washington, D.C.: Smithsonian National Museum of African Art in association with University of Washington Press.
- Oyelami, Muraina. 1982. „Mbari Mbayo and the Oshogbo Artists.“ *African Arts* 15, Nr. 2: 85-87.
- Panofsky, Erwin. (1932) 1979a. „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst.“ In: *Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme*, hg. von Ekkehard Kaemmerling, 185-206. Köln: DuMont.
- (1955) 1979b. „Ikonographie und Ikonologie.“ In: *Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme*, hg. von Ekkehard Kaemmerling, 207-225. Köln: DuMont.
- Pearce, Carole. 1993. „The Myth of ‘Shona Sculpture’.“ *Zambezia* XX, Nr. 2.: 85-107.

- Peek, Philip M. 2011. *Twins in African and Diaspora Cultures: Double Trouble, Twice Blessed*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Penner, Barbara, und Charles Rice. 2013. „The Many Lives of Red House.“ In: *Biography, Identity and the Modern Interior*, hg. von Anne Massey und Penny Sparke, 23-35. Farnham: Ashgate Publishing
- Penny, H. Glenn. 2002. *Objects of Culture: Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany*. Chapel Hill, London: University of North Carolina Press.
- Perani, Judith. 1980. „Patronage and Nupe Craft Industries.“ *African Arts* 13, Nr. 3: 71-75, 92.
- Perani, Judith, und Norma H. Wolff. 1999. *Cloth, Dress and Art Patronage in Africa*. Oxford, New York: Berg.
- Petermann, Werner. 2004. *Die Geschichte der Ethnologie*. Wuppertal: Peter Hammer.
- Peterson, Derek R., Kodzo Gavua und Ciraj, Rassool (Hg.). 2015. *The Politics of Heritage in Africa: Economies, Histories, and Infrastructures*. New York: Cambridge University Press.
- Picton, John. 1990. „What’s in a Mask.“ *African Languages and Cultures* 3, Nr. 2: 181-202.
- Pieper, Annemarie. 1981. „Einbildungskraft und Phantaise. Die Imagination als transzendental- und existential anthropologisches Vermögen.“ In: *Phantasie als anthropologisches Problem*, hg. von Alfred Schöpf, 45-62. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Pinney, Christopher, und Nicolas Peterson. 2003. *Photography’s Other Histories*. Durham, London: Duke University Press.
- Pisani, Salvatore. 2014. „Ich-Architektur: Das Haus als gelebte Vita und Alter Ego.“ In: *Ein Haus wie ich: Die gebaute Autobiographie in der Moderne*, hg. von Salvatore Pisani und Elisabeth Oy-Marra, 9-39. Bielefeld: transcript.
- Pivin, Jean Loup. 2002. *An Anthology of African Art: The Twentieth Century*. New York: Distributed Art Publishers.
- Plata, Walter. 1971. „Georgina Beier and Papua Pocket Poets.“ *novum: world of graphic design* 10.71: 62-63.

Pollig, Hermann (Hg.). 1987. *Exotische Welten. Europäische Phantasien*. Württemberg: Edition Cantz.

Pomar, Alexandre. 2010. *The Africas of Pancho Guedes: The Dori and Amancio Guedes Collection*. Lissabon: Sextante.

- 2011. Ulli Beier, Frank McEwen, Pancho Guedes and Julian Beinart, *an informal Network of Mediators, Patrons and Benefactors, Africa 1950s/60s*.  
Letzter Zugriff am 15. Februar 2019.  
[https://www.academia.edu/525887/Ulli\\_Beier\\_Frank\\_McEwen\\_Pancho\\_Guedes\\_and\\_Julian\\_Beinart\\_an\\_informal\\_network\\_of\\_mediators\\_patrons\\_and\\_benefactors\\_Africa\\_1950s\\_60s](https://www.academia.edu/525887/Ulli_Beier_Frank_McEwen_Pancho_Guedes_and_Julian_Beinart_an_informal_network_of_mediators_patrons_and_benefactors_Africa_1950s_60s).

Pomian, Krzysztof. 1988. *Der Ursprung des Museums: Vom Sammeln*. Berlin: Wagenbach.

Pompe, Hedwig, und Leander Scholz. 2002. *Archivprozesse: Die Kommunikation der Aufbewahrung*. Köln: Dumont.

Poole, Deborah. 2005. „An Excess of Description: Ethnography, Race, and Visual Technologies.“ *Annual Review of Anthropology* 34: 159-179.

Pratt, Mary Louise. 1991. „Arts of the Contact Zone.“ *Profession*: 33-40.

Preimesberger, Rudolf. (1999) 2003. „Einleitung >>Gesichtlichkeit<<.“ In: *Porträt*, hg. von Rudolph Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor, 13-64. Berlin: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Prinzhorn, Hans. 1923. *Bildnerei der Geisteskranken; Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*. Berlin: Julius Springer.

Probst, Peter. 2004. „Keeping the Goddess Alive: Marketing Culture and Remembering the Past in Osogbo, Nigeria.“ *Socialist Analysis* 48, Nr. 1: 33-54.

- 2011. *Osogbo and the Art of Heritage: Monuments, Deities, and Money*.  
Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- 2013. „From Iconoclasm to Heritage: The Osogbo Art Movement and the Dynamics of Modernism in Nigeria.“ In: *A Companion to Modern African Art*, hg. von Gitti Salami und Monica Blackmun Visonà, 294-310. Chichester: Wiley-Blackwell.



- Raabe, Eva, und Thiel, Josef F. (Hg.). 1998. *Im Auge des Betrachters: Kunst und Sehen in Papua Neuguinea*. Frankfurt: Museum für Völkerkunde.
- Ränsch-Trill, Barbara. 1996. „Phantasie: Welterkenntnis und Welterschaffung. Zur philosophischen Theorie der Einbildungskraft.“ In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Beiheft 3. Bonn: Bouvier.
- Raphaël, Freddy, und Geneviève Herberich-Marx. 1990. „Das Museum als Provokation des Erinnerungsvermögens.“ In: *Das historische Museum: Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, hg. von Gottfried Korff und Martin Roth, 146-163. Frankfurt, New York: Campus.
- Rauzenberg, Markus. 2013. „Wirklichkeit. Zur Ikonizität digitaler Bilder.“ In: *Materialität und Bildlichkeit: Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, hg. von Marcel Finke und Mark A. Halawa, 112-125. Berlin: Kadmos.
- Riches, Harriet. 2013. „Negotiating Interiority: Displacement and Belonging in the ‚Autoportraits‘ of Lydia Maria Julien.“ In: *Biography, Identity and the Modern Interior*, hg. von Anne Massey und Penny Sparke, 159-171. Farnham: Ashgate Publishing.
- Robertson, Lisa. 2012. „Atget’s Interiors.“ In: *Interiors*, hg. Johanne Burton, Lynne Cooke und Josiah McElheny, 38-43. New York, Berlin: Center for Curatorial Studies, Bard College, Sternberg Press.
- Rodatus, Verena, und Margareta von Oswald. 2015. *Objektbiografien: Humboldt Lab Dahlem, Ethnologisches Museum Berlin. 26. März - 18. Oktober 2015*. Letzter Zugriff am 21. Februar 2019.  
[https://www.academia.edu/15750972/Ausstellung\\_Objektbiografien\\_-\\_Ethnologisches\\_Museum\\_Berlin\\_2015\\_](https://www.academia.edu/15750972/Ausstellung_Objektbiografien_-_Ethnologisches_Museum_Berlin_2015_).
- Rösch, Perdita. 2010. *Aby Warburg*. Paderborn: Fink.
- Rosaldo, Renato. 1989. „Imperialist Nostalgia.“ *Representations: Special Issue. Memory and Counter-Memory*. Nr. 26: 107-122.
- Rubin, William (Hg.) 1984. „Primitivism“ in 20th Century Art: *Affinity of the Tribal and the Modern*. New York: MoMA.
- Sachs-Hombach, Klaus. 2003. *Das Bild als kommunikatives Medium: Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln: Herbert von Halem.

- Sachs-Hombach, Klaus, und Helmut Winter. 2013. „Funktionen der Materialität von Bildern.“ In: *Materialität und Bildlichkeit: Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, hg. von Marcel Finke und Mark A. Halawa, 50-67. Berlin: Kadmos.
- Sachsse, Rolf. 2003. *Fotografie: Vom technischen Bildmittel zur Krise der Repräsentation*. Köln: Deubner.
- Salami, Gitti, und Monica Blackmun Visonà (Hg.). 2013. *A Companion to Modern African Art*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Saltz, Jerry. 2014. „Kunst auf Armlänge.“ Letzter Zugriff am 14. Februar 2019. <http://archiv.monopol-magazin.de/blogs/der-kritiker-jerry-saltz-blog/2013287/Jerry-Saltz-ueber-Selfies.html>
- Samida, Stefanie, Manfreg K.H. Eggert und Hans Peter Hahn (Hg.). 2014. *Handbuch Materielle Kultur*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler.
- Sartre, Jean-Paul. (1948) 2001. „Orphée Noir.“ In: *Anthologie de la Nouvelle Poésie Nègre et Malgache*, hg. von Léopold Sédar Senghor, ix-xliv. Paris: Presses Universitaires de France.
- Savage, Polly. 2008. „Playing to the Gallery: Masks, Masquerades, and Museums.“ *African Arts* 41, Nr. 4: 74-81.
- (Hg.). 2014. *Making Art in Africa 1960-2010*. Farnham: Lund Humphries.
- Saxl, Fritz. 1979a. „Warburgs Besuch in Neu-Mexico (1929/1930-1957).“ In: *Aby M. Warburg: Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. von Dieter Wuttke, 317-326. Baden-Baden: Valentin Koerner.
- 1979b. „Rinascimento dell’ antichità: Studien zu den Schriften A. Warburgs (1922).“ In: *Aby M. Warburg: Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. von Dieter Wuttke, 347-400. Baden-Baden: Valentin Koerner.
- Schankweiler, Kerstin. 2008. „Afrikanische Schildermalerei und die mediale Übersetzung im Kulturtransfer.“ In: *off topic übersetzen, Zeitschrift der Kunsthochschule für Medien Köln*, H.0.: 36-44.
- Schäfer, Alfred, und Michael Wimmer (Hg.). 2000. *Masken und Maskierungen*. Opladen: Leske und Budrich.

- Schemmel, Annette. 2015. *Visual Arts in Cameroon. A Genealogy of Non-formal Training 1976-2014*. Mankon, Bamenda: Langaa Research & Publishing CIG.
- Scherer, Christine. 2009. *Kunstschaffen in Zimbabwe: Zwischen Werkskunst und Kunstwerk*. Berlin: LIT.
2013. „Working on the Small Difference: Notes on the Making of Sculptur in Tengenge, Zimbabwe.“ In: *African Art and Agency in the Workshop*, hg. von Till Förster und Sidney Littlefield Kasfir, 180-206. Bloomington: Indiana University Press.
- Schneider, Helmut. 1987. „Von der Fabrikation des Exotischen zur Erfindung der Primitiven Abbildungen.“ In: *Exotische Welten, Europäische Phantasien*, hg. von Hermann Pollig, 392-399. Württemberg: Edition Cantz.
- Schön, Christian. 2016. *Die Sprache der Zeichen: Illustrierte Geschichte*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Schön, Gerhard. 2008. *Münz- und Geldgeschichte der Fürstentümer Ansbach und Bayreuth im 17. Und 18. Jahrhundert* (Dissertation). München: Ludwig-Maximilians-Universität München.
- Schorch, Philipp. 2013. „Contact Zones, Third Spaces, and the Act of Interpretation.“ *Museum and Society* 11, Nr. 1: 68-81.
- Schulz, Martin. 2005. *Ordnungen der Bilder: Eine Einführung in die Bildwissenschaft*. München: Fink.
- Seifert, Manfred (Hg.). 2010. *Zwischen Emotion und Kalkül: 'Heimat' als Argument im Prozess der Moderne*. Leipzig: Universitätsverlag.
- Sekula, Allan. (1983) 2003. „Reading an Archive: Photography between Labour and Capital.“ In: *The Photography Reader*, hg. von Liz Wells, 443-452. London, New York: Routledge.
- 1986. „The Body and the Archive.“ *October* 39: 3-64.
- Seven-Seven, Twins. 1999. *A Dreaming Life: An Autobiography of Chief Twins Seven-Seven*. Bayreuth: African Studies.
- Sharon, Arie. 1976. *Kibbutz und Bauhaus: Der Weg eines Architekten*. Stuttgart: Kramer.

- Shaw, Warren. 1994. „Frank J McEwen 1907-1994.“ *New Horizons: The Newsletter of the British Council Retirement Association*, Nr. 54: 27-29.
- Senghor, Léopold Sédar. (1948) 2001. *Anthologie de la poésie nègre et malgache de la langue française*. Paris: Presses Universitaires de France.
- 1957. „Poems.“ *Black Orpheus*, Nr. 1: 22-26.
  - 1959. „Nights of Sine.“ *Black Orpheus*, Nr. 5: 18.
  - 1961. „Songs for Naett.“ *Black Orpheus*, Nr. 9: 25-36.
  - 1971. „The Foundations of ‘Africanité’ or ‘Négritude’ and ‘Arabité’.“ Paris: Présence Africaine.
  - (1966) 1995. „The Role and Significance of the Premier Festival Mondial des Arts Nègres.“ In: *Seven Stories about Modern Art in Africa*, hg. von Clémentine Deliss, 224-226. London: Whitechapel.
  - 1998. *The Collected Poetry*. Übersetzt von Melvin Dixon. Charlottesville, London: University Press of Virginia.
- Slone, Thomas H. (Hg.). 2001. *One Thousand One Papua New Guinean Nights: Tales from 1972-1985*. Oakland: Masalai Press.
- Sloterdijk, Peter. 2002. „Analytical Terror. Keyword for Avant-Gardism as Explicative Force.“ In: *Iconoclasm*, hg. von Bruno Latour und Peter Weibel, 352-359. Karlsruhe: ZKM.
- Spleth, Janice. 1985. *Léopold Sédar Senghor*. Boston: Twayne Publishers.
- Starl, Timm. 2009. *Bildbestimmung: Identifizierung und Datierung von Fotografien 1839 bis 1945*. Marburg: Jonas.
- Stepan, Peter. 2006. *Picasso's collection of African and Oceanic art: Masters of Metamorphosis*. München, Berlin, London, New York: Prestel.
- Stoler, Ann Laura. 2009. *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- Streck, Bernhard. 1999. „Leo Frobenius oder die Begeisterung in der deutschen Völkerkunde.“ *Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde*, Band 45:31-43.

- Sullivan, Louis H. 1896. „The Tall Office Building Artistically Considered.“ *Lippincott's Magazine* 57: 403-409.
- Suthor, Nicola. (1999) 2003a. „Francis Bacon. Life Hurts (1962).“ In: *Porträt*, hg. von Rudolph Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor, 440-463. Berlin: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- (1999) 2003b. „Gilles Deleuze und Félix Guattari: Das Gesicht ist Politik (1980).“ In: *Porträt*, hg. von Rudolph Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor, 464-477. Berlin: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Szarkowski, John. 1966. *The Photographer's Eye*. New York: Doubleday & Company.
- Tauschek, Markus. 2013. *Kulturerbe: Eine Einführung*. Berlin: Reimer.
- Tavares, José Luís, und Luci Magri. 2015. *Pancho Guedes has never been to Japan: Journeys through the photographic archives of A.d'A.M. Guedes*. Matosinhos: ESAD.
- te Heesen, Anke. 2013. *Theorien des Museums zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- te Heesen, Anke, und E.C. Spary (Hg.). 2001. *Sammeln als Wissen: Das Sammeln und seine wissenschaftliche Bedeutung*. Göttingen: Wallstein.
- The National Gallery (Hg.). 1962. *Proceedings of the First International Congress of African Culture*. Salisbury: The National Gallery.
- Thomas, Nicholas. 2018. „'Artists of PNG': Mathias Kauage and Melanesian Modernism.“ In: *Mapping Modernisms: Art, Indigeneity, Colonialism*, hg. von Elizabeth Harney und Ruth B. Phillips, 163-186. Durham, London: Duke University Press.
- Thompson, Robert F. 1969. „Abatan: A Master Potter of the Agbado Yoruba.“ In: *Tradition and Creativity in Tribal Art*, hg. von Daniel Biebuyck, 120-182. Los Angeles: University of California Press.
- Traub, Rainer, und Harald Wieser (Hg.). 1975. *Gespräche mit Ernst Bloch*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Treml, Martin, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig (Hg.). 2010. *Aby Warburg: Werke in einem Band*. Berlin: Suhrkamp.

- Tröger, Adele. 2001. „A Short Biography of Georgina Beier.“ In: *Georgina Beier*. Übersetzt von Adele Tröger, hg. von Georgina Beier, 9-58. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg.
- Trouillot, Michel-Rolph. 1995. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press.
- Trowell, Margaret. 1937. *African Arts and Crafts. Their Development in the School*. London: Longmans, Green and Co.
- 1952. *Art Teaching in African Schools*. London: Longmans, Green and Co.
- Tutuola, Amos. (1952) 1975. *The Palm Wine Drinkard: And his dead palm-wine tapster in the dead's town*. London: Faber and Faber.
- (1954) 1972. *My Life in the Bush of Ghosts*. London: Faber and Faber.
- Vale, Lawrence J. 1992. *Architecture, Power, and National Identity*. New Haven, London: Yale University Press.
- Van Beurden, Sarah. 2015. *Authentically African: Arts and the Transnational Politics of Congolese Culture*. Athens, Ohio: Ohio University Press.
- Van Leeuwen, Theo. 2005. *Introducing Social Semiotics*. London, New York: Routledge.
- Van Zyl, Susan. 2002. „Psychoanalysis and the Archive: Derrida's *Archive Fever*.“ In: *Refiguring the Archive*, hg. von Carolyn Hamilton, Verne Harris, Jane Taylor, Michele Pickover, Graeme Reid und Razia Saleh, 39-60. Dordrecht, Boston, London: Kluwer Academic Publishers.
- Varela, María do Mar Castro, und Nikita Dhawan. 2005. *Postkoloniale Theorie: Eine kritische Einführung*. Bielefeld: transcript.
- Vierke, Ulf. 2015. „Archive, Art, and Anarchy. Challenging the Praxis of Collecting and Archiving: From the Topological Archive to the Anarchic Archive.“ *African Arts* 48, Nr. 2: 12-25.
- Vlach, John Michael. 1984. „The Brazilian House in Nigeria: The Emergence of a 20th-Century Vernacular House Type.“ *The Journal of American Folklore* 97, Nr. 383: 3-23.

- Volli, Ugo. 2002. *Semiotik: Eine Einführung in ihre Grundbegriffe*. Tübingen: A. Franke.
- Warburg, Aby. (1893) 1979. „Sandro Botticellis ‚Geburt der Venus‘ und ‚Frühling‘.“ In: *Aby M. Warburg: Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. von Dieter Wuttke, 11-64. Baden-Baden: Valentin Koerner.
- (1897) 2010a. „Eine Reise durch das Gebiet der Pueblo Indianer in Neu-Mexiko und Arizona.“ In: *Aby Warburg: Werke in einem Band*, hg. von Martin Treml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig, 508-523. Berlin: Suhrkamp.
  - (1923) 2010b. „Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nordamerika.“ In: *Aby Warburg: Werke in einem Band*, hg. von Martin Treml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig, 524-566. Berlin: Suhrkamp.
- Warnke, Martin. (Hg.). 2000. *Aby Warburg: Der Bilderatlas MNEMOSYNE*. Berlin: Akademischer Verlag.
- 2002. „Digitale Archive.“ In: *Archivprozesse: Die Kommunikation der Aufbewahrung*, hg. von Hedwig Pompe und Leander Scholz. 269-281. Köln: Dumont.
- Weber, Hartmut, und Gerald Maier (Hg.). 2000. *Digitale Archive und Bibliotheken: Neue Zugangsmöglichkeiten und Nutzungsqualitäten*. Stuttgart: W. Kohlhammer.
- Weigel, Sigrid. 2004. „Zur Archäologie von Aby Warburgs Bilderatlas *Mnemosyne*.“ In: *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*, hg. von Knut Eberling und Stefan Altekamp, 185-208. Frankfurt: Fischer.
- Weitin, Thomas, und Burkhardt Wolf (Hg.). 2012. *Gewalt der Archive: Studien zur Kulturgeschichte der Wissensspeicherung*. Konstanz: Konstanz University Press.
- Wiesing, Lambert. (2005). 2014. *Artifizielle Präsenz: Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Williams, Charlotte, und Evelyn A. Williams (Hg.). 2010. *Denis Williams: A Life in Works. New and Collected Essays*. Amsterdam: Rodopi.
- Williams, Denis. 1962. „The Mbari Publications.“ *Nigeria Magazine*, Nr. 75: 69-74.

- Woolf, Virginia (1931) 2012. „Professions for Woman.“ In: *Interiors*, hg. von Johanna Burton, Lynne Cooke und Josiah McElheny, 32-36. New York, Berlin: Center for Curatorial Studies, Bard College, Sternberg Press.
- Wrenger, Barbara. 1996. *Grenzüberschreitungen: Multikulturelle Musik im Iwalewa-Haus (1981-1996)*. Bayreuth, Iwalewahaush.
- Wuttke, Dieter (Hg.). 1979. *Aby M. Warburg: Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Baden-Baden: Valentin Koerner.
- Young, Robert J.C. 1995. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London: Routledge.
- Zantop, Susanne M. 1999. *Kolonialphantasien im vorkolonialen Deutschland (1770-1870)*. Berlin: Erich Schmidt.
- Zibawi, Mahmoud. 1994. *Die Ikone. Bedeutung und Geschichte*. Solothurn, Düsseldorf: Benziger.
- Ziehe, Irene, und Ulrich Hägele. 2017. *Eine Fotografie: Über die transdisziplinären Möglichkeiten der Bildforschung*. Münster, New York: Waxmann.
- Zilberg, Jonathan L. 1996. *Zimbabwean Stone Sculpture: The Invention of a Shona Tradition*. Illinois: UMI.
- 2007. *The Frank McEwen Archives in the British Museum*. Unveröffentlichtes Dokument.
- Zimmer, Jenny. 1980. „Oshogbo.“ In: *Neue Kunst in Afrika: Das Buch zur Ausstellung*, hg. von Ulli Beier, 117-129. Berlin: Dietrich Reimer.



## 7.2 Archivquellen

### Unveröffentlichte Texte

- Beier, Ulli. o. J.a. „Wall Paintings.“ In: *Volume 8: Yoruba Architecture and Wall Painting*. Digitaler Scan im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00001\_NachlassUB. Bayreuth: unveröffentlicht. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- o. J.b. *Léopold Sédar Senghor*. Abschrift in der Nationalbibliothek in Canberra. Ohne Inventarnummer. Canberra: unveröffentlicht.
  - o. J.c. *Museum of Antiquities in Oshogbo: A project of the Institute of African Studies, University of Ife, Ile Ife*. Bestandsbericht im *Beier-Nachlass* im Iwalewaha. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00003\_NachlassUB. Bayreuth: unveröffentlicht. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
  - o. J.d. *The Rietbeg Museum and the Antiquities Dealer*. Abschrift im *Beier-Nachlass* im Iwalewaha. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00004\_NachlassUB. Bayreuth: unveröffentlicht. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- McEwen, Frank. 1988. *Transcript from a Recording*. Im Archiv des British Museum ohne Inventarnummer. Mit Genehmigung der Treuhänder des British Museum.
- 1992. Brief an den *Minister of Foreign Affairs* Nathan Shamuyarira. Im Archiv des British Museum ohne Inventarnummer. Mit Genehmigung der Treuhänder des British Museum.
  - o.J. *A Background to the Protection*. Im Archiv des British Museum ohne Inventarnummer. Mit Genehmigung der Treuhänder des British Museum.
- Museum of Yoruba Pottery (Hg.). o. J. *Collection of Ulli and Georgina Beier*. Ile-Ife: Museum of Yoruba Pottery. Bestandsbericht im *Beier-Nachlass* im Iwalewaha. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00005\_NachlassUB. Bayreuth: unveröffentlicht. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Riesz, János im Interview mit Ulli Beier. 2002. *Conversation on Iwalewaha*. Transkription. Im *Beier-Nachlass* im Iwalewaha. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00006\_NachlassUB. Bayreuth: unveröffentlicht. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

### Tonaufnahmen

- Abiodun, Rowland. Interview mit der Autorin. Aufnahme. Bayreuth, 14. Oktober 2013 (00: 43 min. ff). Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00111.
- Beier, Georgina. Interview mit Jonathan Ritchie. Aufnahme. Sydney, 22. Februar 2009. (01:30 min. ff). Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00112.
- Interview mit Jonathan Ritchie. Aufnahme. Sydney, 22. Februar 2009 (23:20 min. ff). Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00112.
  - Interview mit Jonathan Ritchie. Aufnahme. Sydney, 16. Mai 2009(1:17:07 min. ff).Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00114.
  - Gespräch mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 10. Dezember 2013 (10:00 min. ff). Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00115.
  - Gespräch mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 10. Dezember 2013 (12:28 min. ff). Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00115.
  - Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 11. Dezember 2013 (Aufnahme #1, 07:35 min. ff). Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00117.
  - Bildbesprechung mit der Autorin. Sydney, 11. Dezember 2013 (Aufnahme #1, 40:50 min. ff). Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00117.
  - Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 12. Dezember 2013 (00:45 min. ff). Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00119.
  - Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 17. Dezember 2013 (Aufnahme #4, 38:50min. ff). Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00120.
  - Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 17. Dezember 2013 (Aufnahme #4, 50:06 min. ff). Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00120.
  - Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 17. Dezember 2013 (Aufnahme #5, 00:00 min. ff). Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00122.
  - Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 17. Dezember 2013 (Aufnahme #5, 17:18 min. ff). Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00122.
  - Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 17. Dezember 2013 (Aufnahme #5, 37:45 min ff). Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00122.
  - Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 17. Dezember 2013 (Aufnahme #6, 12:20 min. ff). Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00125.
  - Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 17. Dezember 2013 (Aufnahme #6, 13:40 min. ff). Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00125.
  - Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 17. Dezember 2013 (Aufnahme #6, 32:37 min. ff). Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00125.
  - Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 17. Dezember 2013 (Aufnahme #7, 0:45 min. ff). Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00128.
  - Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 14. Januar 2014 (Aufnahme #1, 09:20 min. ff). Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00129.

- Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 14. Januar 2014 (Aufnahme #1, 18:02 min. ff). Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00129.
  - Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 14. Januar 2014 (Aufnahme #2, 00:00 min. ff). Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00131.
  - Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 9. Dezember 2014 (PNGAufnahme #1, 2:50min. ff). Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00132.
  - Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 9. Dezember 2014 (PNGAufnahme #1, 11:15 min. ff). Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00132.
  - Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 3. Januar 2015 (PNG-Aufnahme #4, 9:18min. ff). Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00134.
  - Bildbesprechung mit der Autorin. Aufnahme. Sydney, 6. Januar 2015 (00:35 min. ff). Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00135.
- Bender, Wolfgang. Interview im VW-Forschungsprojekt. Aufnahme. Bayreuth, 18. April 2016 (66:40min. ff). Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00136.
- Oyelami, Muraina. Interview im VW-Forschungsprojekt. Aufnahme. Bayreuth, 12. April 2017 (11:56 min. ff). Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00137.

## Emails

Abiodun, Rowland. Email an die Autorin, 16. Februar 2014. Vorübergehende Inventar-  
nummer: KG\_00138.

Beier, Georgina. Email an die Autorin, 1. September 2015. Vorübergehende Inventar-  
nummer: KG\_00139.

- Email an die Autorin, 5. November 2015. Vorübergehende Inventarnummer:  
KG\_00140.
- Email an die Autorin, 14. Januar 2016. Vorübergehende Inventarnummer:  
KG\_00141.
- Email an die Autorin, 15. Februar 2016. Vorübergehende Inventarnummer:  
KG\_00142.
- Email an die Autorin, 25. April 2016. Vorübergehende Inventarnummer:  
KG\_00143.
- Email an die Autorin, 18. Juli 2016. Vorübergehende Inventarnummer:  
KG\_00144.
- Email an die Autorin, 7. August 2016. Vorübergehende Inventarnummer:  
KG\_00145.
- Email an die Autorin, 23. November 2016. Vorübergehende Inventarnummer:  
KG\_00146.
- Email an die Autorin, 11. April 2019. Vorübergehende Inventarnummer:  
KG\_00147.
- Email an die Autorin, 12. April 2019. Vorübergehende Inventarnummer:  
KG\_00148.
- Email an die Autorin, 17. April 2019. Vorübergehende Inventarnummer:  
KG\_00149.

Pomar, Alexandre. Email an die Autorin, 13. April 2019. Vorübergehende Inventar-  
nummer: KG\_00150.

Raabe, Eva. Email an die Autorin, 10. August 2015. Vorübergehende Inventarnummer:  
KG\_00151.

## 7.3 Abbildungsverzeichnis

### Kapitel 1

Abb. 1.1: Porträt des Affen Oskar. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier

Abb. 1.2: Das Porträt von Oskar in der Küche von G. Beier in Sydney. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00152. © G. Beier

### Kapitel 2

Abb. 2.1: Auseinandergeschnittener Kontaktabzug in Schwarz-Weiß in einer losen Klarsichthülle mit dem Titel *Sango 25-36*. Abgebildet ist eine *Shango*-Performance der Yoruba. Fotos: U. Beier, Datum unbekannt. Im *Beier-Nachlass* am Iwalewahaushaus, Bayreuth. Foto: Katharina Greven, 2013. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00007\_NachlassUB. © Iwalewahaushaus, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

Abb. 2.2: Lose Fotoabzüge in einer Archivschachtel. Fotos: U. Beier, Daten unbekannt. Im *Beier-Nachlass* am Iwalewahaushaus, Bayreuth. Foto: Katharina Greven, 2013. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00008\_NachlassUB. © Iwalewahaushaus, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

Abb. 2.3: Seite eines Albums, in dem Zeitungsartikel und Ausstellungsflyer aufgeklebt sind. Datum unbekannt. Im *Beier-Nachlass* am Iwalewahaushaus, Bayreuth. Foto: Katharina Greven, 2013. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00009\_NachlassUB. © Iwalewahaushaus, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

Abb. 2.4: Zeitungsartikel im Archivordner *Ulli Beier: Biodata Vol. I (Volume 40)*. Datum unbekannt. Im *Beier-Nachlass* am Iwalewahaushaus, Bayreuth. Foto: Katharina Greven, 2013. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00010\_NachlassUB. © Iwalewahaushaus, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

Abb. 2.5: Seite eines Albums, in dem Zeitungsartikel, Ausstellungsflyer und Fotografien des Iwalewahaushaus aufgeklebt sind. Datum unbekannt. Im *Beier-Nachlass* am Iwalewahaushaus, Bayreuth. Foto: Katharina Greven, 2013. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00011\_NachlassUB. © Iwalewahaushaus, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

Abb. 2.6: Papierabzüge, Flyer, Diapositive und Postkarten in einer Klarsichthülle in einem Archivordner. Daten unbekannt. Im *Beier-Nachlass* am Iwalewahaushaus, Bayreuth. Foto: Katharina Greven, 2013. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00012\_NachlassUB. © Iwalewahaushaus, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

- Abb. 2.7: Schwarze Pappe mit zwei Fotografien und zwei Reproduktionen von Gemälden aus Australien. Datum unbekannt. Im *Beier-Nachlass* am Iwalewahaushaus, Bayreuth. Foto: Katharina Greven, 2013. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00013\_NachlassUB. © Iwalewahaushaus, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 2.8: Drei Buchdeckel, die von G. Beier gestaltet wurden, in einer schwarzen Mappe. Herstellungsdatum unbekannt. Im *G. Beier-Nachlass* am Iwalewahaushaus, Bayreuth. Foto: Katharina Greven, 2013. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00014\_NachlassUB. © G. Beier, Iwalewahaushaus, Universität Bayreuth
- Abb. 2.9: Ansicht eines Regals mit Archivschachteln des *Beier-Nachlass* im alten Iwalewahaushaus in der Münzgasse, Bayreuth. Foto: Katharina Greven, 2013. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00015\_NachlassUB. © Iwalewahaushaus, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 2.10: Holzkasten mit Diapositiven. Daten unbekannt. Im *Beier-Nachlass* am Iwalewahaushaus, Bayreuth. Foto: Katharina Greven, 2013. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00016\_NachlassUB. © Iwalewahaushaus, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 2.11: Gruppenfoto mit U. und G. Beier im Jahre 1992 in Oshogbo, als beide ihre Chieftancy Titel, er als *Oba Masa* („König der Tradition“) und sie als *Yeye Olana* („Mutter der Künstlerinnen und Künstler“) bekamen. Fotografin oder Fotograf unbekannt. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00017\_NachlassUB. © Iwalewahaushaus, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 2.12: Einzelne Fotografien in einer Klarsichthülle. Daten unbekannt. Im *Beier-Nachlass* am Iwalewahaushaus, Bayreuth. Foto: Katharina Greven, 2013. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00018\_NachlassUB. © Iwalewahaushaus, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 2.13: Holzkasten mit Diapositiven. Daten unbekannt. Im *Beier-Nachlass* am Iwalewahaushaus, Bayreuth. Foto: Katharina Greven, 2013. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00019\_NachlassUB. © Iwalewahaushaus, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 2.14: Einzelne Diapositive. Daten unbekannt. Im *Beier-Nachlass* am Iwalewahaushaus, Bayreuth. Foto: Katharina Greven, 2013. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00020\_NachlassUB. © Iwalewahaushaus, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 2.15: Aufnahme der Ausstellung *Existential Phantasies – The Monkey on your Shoulder* im Iwalewahaushaus. Foto: Katharina Greven, 2016. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00153. © Katharina Greven
- Abb. 2.16: Detail der Ausstellung *Existential Phantasies – The Monkey on your Shoulder* im Iwalewahaushaus. Foto: Katharina Greven, 2016. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00154. © Katharina Greven

### Kapitel 3

- Abb. 3.1.1: U. Beier mit dem Affe Moses in Lagos. Foto: Jean Kennedy, ca. 1966. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00021\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 3.1.2: U. Beier auf einem Pferd in Ede bei seiner Chieftancy Zeremonie. Foto: unbekannt, 1968. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier
- Abb. 3.1.3: Kontaktabzug von Aufnahmen einer Zeremonie der Yoruba in Oshogbo. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00022\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 3.1.4: Kontaktabzug von Aufnahmen einer Zeremonie der Yoruba in Oshogbo. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00023\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 3.1.5: *Agbor* Tänzer im *Mbari Artists and Writers Club* in Ibadan. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00024\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 3.1.6: Aufnahmen einer Zeremonie, Ort ist unbekannt. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00025\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 3.1.7: Reproduktion Gemäldes o. T. (*Head*) von Rufus Ogundele, Datum unbekannt. Foto: U. Beier, ca. 1964. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00026\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 3.1.8: Reproduktion eines Gemäldes von Twins Seven Seven, Titel und Datum unbekannt. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00027\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 3.1.9: Reproduktion eines Gemäldes von Muraina Oyelami. Titel und Datum unbekannt. Foto: U. Beier, ca. 1964. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00028\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 3.1.10: S. Beier auf der Veranda in Port Moresby. Foto: U. Beier, ca. 1968. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier
- Abb. 3.1.11: Umschlag eines Fotoalbums für S. Beier. Herstellungsdatum unbekannt. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier

- Abb. 3.1.12: S. Beier auf einem Gerüst, Ort unbekannt. Foto: U. Beier, ca. 1973. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier
- Abb. 3.1.13: Fotoalbum für den Affen Moses. Foto: U. Beier, Herstellungsdatum unbekannt. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier
- Abb. 3.1.14: Fotoalbum für den Affen Oskar. Foto: U. Beier, Herstellungsdatum unbekannt. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier
- Abb. 3.2.1: U. Beiers Selbstporträt im Spiegel. Foto: U. Beier, ca. 1950. Im Privatbesitz von S. Beier. © G. Beier
- Abb. 3.2.2: U. Beiers (Selbst)Porträt im Spiegel. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier
- Abb. 3.2.3: U. Beier mit einem Frauenverein (laut Informationen auf der Rückseite). Foto: unbekannt, ca. 1951. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier
- Abb. 3.2.4: Timi Laoye auf einem Pferd. Foto: Ulli Beier, 1958. Im Ordner *Yoruba Kings (Volume 2)*. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00030\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 3.2.5: U. Beier vor Postern und Titelblättern von *Black Orpheus*. Foto: unbekannt, ca. 1958. Im Privatbesitz von S. Beier. © G. Beier
- Abb. 3.2.6: Ausstellung der Arbeiten der Bewohner des *Lantoro Mental Homes* in der Universität von Ibadan. Foto: unbekannt, 1952. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier
- Abb. 3.2.7: Einladungskarte zur Ausstellungseröffnung *Glücklose Köpfe* im Januar 1983 im Iwalewaha, Bayreuth. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00031\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 3.2.8: Standesamtliche Hochzeit von U. und G. Beier in Ibadan. Foto: Frank Speed, 1964. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier
- Abb. 3.2.9: U. Beier vor einem Fenster im Iwalewaha. Foto unbekannt, Datum unbekannt. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier
- Abb. 3.3.1: G. Beier in ihrer Küche in Oshogbo. Foto: U. Beier, 1963. In einem Ordner im *G. Beier-Nachlass* am Iwalewaha, Bayreuth. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00089\_NachlassGB. © G. Beier, Iwalewaha, Universität Bayreuth
- Abb. 3.3.2: Skulpturen von G. Beier in Zaria. Foto: U. Beier, 1960. In einem Ordner im *G. Beier-Nachlass* am Iwalewaha, Bayreuth. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00090\_NachlassGB. © G. Beier, Iwalewaha, Universität Bayreuth
- Abb. 3.3.3: Nahaufnahme von Skulpturen von G. Beier in Zaria. Foto: U. Beier, 1960. In einem Ordner im *G. Beier-Nachlass* am Iwalewaha, Bayreuth. Vorüber-



gehende Inventarnummer: KG\_00091\_NachlassGB. © G. Beier, Iwalewahaus, Universität Bayreuth

Abb. 3.3.4: Einladungskarte für G. Beiers Ausstellung in Ibadan, 1962. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00032\_NachlassUB. © Iwalewahaus, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

Abb. 3.3.5: G. Beier in ihrer Ausstellung in Ibadan. Foto: Ulli Beier, 1962. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier

Abb. 3.3.6: Ansicht von G. Beiers Ausstellung in Ibadan. Foto: Ulli Beier, 1962. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier

Abb. 3.3.7: Ausschnitt einer Wandmalerei von G. Beier in Lagos. Foto: unbekannt, ca. 1965. In einem Ordner im *G. Beier-Nachlass* am Iwalewahaus, Bayreuth. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00092\_NachlassGB. © G. Beier, Iwalewahaus, Universität Bayreuth

Abb. 3.3.8: Das Haus der Beiers in Oshogbo. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. Im *Beier-Nachlass* am Iwalewahaus, Bayreuth. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00033\_NachlassUB. © Iwalewahaus, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

Abb. 3.3.9: U. Beier in Ede, Chieftancy Zeremonie, Foto: unbekannt, 1968. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier

Abb. 3.3.10: Innenaufnahme des Hauses in Oshogbo, Erdgeschoss. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00155.

Abb. 3.3.11: Aufnahme von einem herausgebrochenen Mosaik von G. Beier auf dem Weg zum Eingang des Hauses in Oshogbo. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00156.

Abb. 3.3.12: Eingang des Hauses in Oshogbo. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00157.

Abb. 3.3.13: Hintere Terrasse des Hauses in Oshogbo. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00158.

Abb. 3.3.14: Innenaufnahme des Hauses in Oshogbo, 1. Stock. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00159.

Abb. 3.3.15: Innenaufnahme des Hauses in Oshogbo, 2. Stock. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00160.

Abb. 3.3.16: Küche des Hauses in Oshogbo. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00161.

Abb. 3.3.17: Eingang des Hauses in Oshogbo. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00162.

Abb. 3.3.18: G. Beier vor dem Mosaik in ihrer Küche in Oshogbo. Foto: U. Beier, 1963. In einem Ordner im *G. Beier-Nachlass* am Iwalewahaus, Bayreuth. Vorüber-

gehende Inventarnummer: KG\_00093\_NachlassGB. © G. Beier, Iwalewahaus, Universität Bayreuth

Abb. 3.3.19: Eingang des Hauses in Oshogbo, Foto: unbekannt, Datum unbekannt. Im *G. Beier-Nachlass* am Iwalewahaus, Bayreuth. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00094\_NachlassGB. © G. Beier, Iwalewahaus, Universität Bayreuth

Abb. 3.3.20: G. Beier vor einem ihrer Wandmalereien im Haus in Oshogbo. Foto: U. Beier, 1963. In einem Ordner im *G. Beier-Nachlass* am Iwalewahaus, Bayreuth. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00095\_NachlassGB. © G. Beier, Iwalewahaus, Universität Bayreuth

Abb. 3.3.21: Georgina und Malcom Betts in Zaria. Foto: Ulli Beier, ca. 1960. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier

Abb. 3.3.22: Georgina und Malcom Betts in Zaria. Foto: Ulli Beier, ca. 1960. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier

Abb. 3.3.23: Georgina und Malcom Betts und U. Beier in einer Ausstellung von Susanne Wenger in Lagos, Foto: unbekannt, 1959. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier

Abb. 3.3.24: Einladung zur Eröffnung des *Mbari Artists and Writers Club* 1961. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00034\_NachlassUB. © Iwalewahaus, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

Abb. 3.3.25: Lageplan zur Eröffnung des *Mbari Artists and Writers Club* 1961. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00035\_NachlassUB. © Iwalewahaus, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

Abb. 3.3.26: Kontaktabzug mit Aufnahmen der Eröffnungsausstellung im *Mbari Artists and Writers Club* 1961 in Ibadan. Foto: unbekannt. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier

Abb. 3.3.27: Einladung zur Eröffnung der Ausstellung von Ru van Rossem 1961 in Ibadan. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00036\_NachlassUB. © Iwalewahaus, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

Abb. 3.3.28: Einladung zur Eröffnung der Ausstellung von *Nigerian Folk Art* 1962. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00037\_NachlassUB. © Iwalewahaus, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

Abb. 3.3.29: Gruppenaufnahme der Teilnehmer des Workshops in Ibadan im Jahr 1963. Foto: unbekannt. © Bruce Onobrakpeya Foundation.  
<http://ovuomaroro.blogspot.com/2012/11/tribute-to-akinola-lasekan-by-bruce.html> (letzter Zugriff am 12. Februar 2019)

Abb. 3.3.30: Aufnahme von Duro Ladipo in einer Gruppe von Menschen während der Eröffnung des *Mbari Mbayo Club* in Oshogbo. Foto: U. Beier, 1962. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00038\_NachlassUB. © Iwa-

Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

Abb. 3.3.31: Außenansicht des *Mbari Mbayo Club* in Oshogbo. Foto: U. Beier, 1962. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier

Abb. 3.3.32: Innenansicht des *Mbari Mbayo Club* in Oshogbo mit Arbeiten von Asiru Olatunde. Foto: U. Beier, 1962. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier

Abb. 3.3.33: Außenansicht des *Mbari Mbayo Club* in Oshogbo mit Duro Ladipo neben einer Skulptur von Vincent Kofi. Foto: U. Beier, 1962. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier

Abb. 3.3.34: Workshop in Oshogbo mit Jacob Lawrence (erster von links) und u. a. Jacob Afolabi (dritter von links). Foto: U. Beier, 1962. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier

Abb. 3.3.35: Workshop in Oshogbo mit Denis Williams (zweiter von links) und u. a. Jacob Afolabi (dritter von links). Foto: U. Beier, 1962. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier

Abb. 3.3.36: Überreichung der Urkunde über den Chieftancy Titel *Yeye Olana* („Mutter der Künstlerinnen und Künstler“) des Oba Iyiola Oyewale Matanmi III an G. Beier in Oshogbo. Foto: unbekannt, 1992. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00039\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

Abb. 3.3.37: Urkunde über den Chieftancy Titel *Yeye Olana* („Mutter der Künstlerinnen und Künstler“). Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00040\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

Abb. 3.4.1: G. Beier und Bisi Fabunmi vor dem gemeinsam gestalteten Wandgemälde in Oshogbo. Foto: U. Beier, 1966. In einem Ordner im *G. Beier-Nachlass* am Iwalewaha, Bayreuth. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00096\_NachlassGB. © G. Beier, Iwalewaha, Universität Bayreuth

Abb. 3.4.2: Fertiges Wandgemälde von G. Beier und Bisi Fabunmi in Oshogbo. Foto: U. Beier, 1966. In einem Ordner im *G. Beier-Nachlass* am Iwalewaha, Bayreuth. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00097\_NachlassGB. © G. Beier, Iwalewaha, Universität Bayreuth

Abb. 3.5.1: U. Beier und Léopold Sédar Senghor in der Ausstellung *Neue Kunst in Afrika* in Mainz. Foto: Klaus Benz, 1980. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00041\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

Abb. 3.5.2: Aufnahme des Eingangs des *Stenohaus*. Foto: U. Beier. In einem Ordner im *G. Beier-Nachlass* am Iwalewaha, Bayreuth. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00098\_NachlassGB. © G. Beier, Iwalewaha, Universität Bayreuth

- Abb. 3.5.3: Innenaufnahme eines Raumes der Ausstellung *Neue Kunst in Afrika* in Mainz. Foto: unbekannt, 1980. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00042\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 3.5.4: Notizen von U. Beier in einem Ordner in der Nationalbibliothek in Canberra. Foto: Katharina Greven, 2014. © G. Beier, National Library of Australia
- Abb. 3.5.5: U. Beier und Léopold Sédar Senghor in der Ausstellung *Neue Kunst in Afrika* in Mainz. Foto: Klaus Benz, 1980. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00043\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 3.5.6: Zeitungsartikel über Léopold Sédar Senghors Besuch in Mainz von 1980. In einem Album, in dem Zeitungsartikel und Ausstellungsflyer aufgeklebt sind. Datum unbekannt. Im *Beier-Nachlass* am Iwalewaha, Bayreuth. Foto: Katharina Greven, 2013. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00044\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 3.6.1: Innenaufnahme des Antiquitätenmuseums in Oshogbo. Foto: Beier, Datum unbekannt. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier
- Abb. 3.6.2: Fabunmi neben drei Masken. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00045\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 3.6.3: Innenansicht eines Raumes im Haus der Beiers in Port Moresby, in dem Batiken ausgestellt wurden. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00046\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 3.6.4: Innenansicht des Eingangs des Hauses der Beiers in Sydney. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00163.
- Abb. 3.6.5: U. Beier im *Museum of Popular Art* im Palast des Ataoja in Oshogbo. Foto: unbekannt, Datum unbekannt. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier
- Abb. 3.6.6: Innenansicht des *Museum of Popular Art* im Palast des Ataoja in Oshogbo. Foto: Ulli Beier, Datum unbekannt. In dem Ordner *Popular Art in Nigeria (Volume 20)*. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00047\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 3.6.7: Innenansicht des *Museum of Popular Art* im Palast des Ataoja in Oshogbo. Abgedruckt in: Ajala (1965, 232).
- Abb. 3.6.8: Innenansicht des *Museum of Popular Art* im Palast des Ataoja in Oshogbo. Foto: Ulli Beier, Datum unbekannt. Im Ordner *Popular Art in Nigeria (Volume 20)*. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer:

KG\_00048\_NachlassUB. © Iwalewahaus, Universität Bayreuth, CBCIU  
(Centre for Black Culture and International Understanding)

Abb. 3.6.9: Einladungskarte für das *Museum of Popular Art*, auch *Oshogbo Museum* genannt. Im *Beier-Nachlass* am Iwalewahaus, Bayreuth. Foto: Katharina Greven, 2013. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00049\_NachlassUB. © Iwalewahaus, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

Abb. 3.7.1: U. Beier in der Ausstellung *Das Gesicht der Götter, die letzte Generation von Yoruba Priestern*. Foto: unbekannt, 1995. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00050\_NachlassUB. © Iwalewahaus, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

Abb. 3.7.2: Rückseite der Abb. 3.7.1. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00051\_NachlassUB. © Iwalewahaus, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

Abb. 3.7.3: Außenansicht des Iwalewahaus, Bayreuth. Foto: unbekannt, Datum unbekannt. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00052\_NachlassUB. © Iwalewahaus, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

Abb. 3.7.4: Seite eines Albums, in dem Zeitungsartikel über das Iwalewahaus und Fotografien der Veranstaltungen aufgeklebt sind. Herstellungsdatum unbekannt. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00053\_NachlassUB. © Iwalewahaus, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

Abb. 3.7.5: Seite eines Albums, in dem Zeitungsartikel über das Iwalewahaus und Fotografien der Veranstaltungen aufgeklebt sind. Herstellungsdatum unbekannt. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00054\_NachlassUB. © Iwalewahaus, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

Abb. 3.7.6: U. Beier bei dem Abschiedskonzert im Markgräflichen Opernhaus in Bayreuth. Foto: unbekannt, 1984. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier

Abb. 3.7.7: Seite eines Albums, in dem Zeitungsartikel über das Iwalewahaus und Fotografien der Veranstaltungen aufgeklebt sind. Herstellungsdatum unbekannt. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00055\_NachlassUB. © Iwalewahaus, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

Abb. 3.7.8: Außenansicht des Iwalewahaus. Foto: unbekannt, Datum unbekannt. In einem Ordner im *G. Beier-Nachlass* am Iwalewahaus, Bayreuth. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00099\_NachlassGB. © G. Beier, Iwalewahaus, Universität Bayreuth

- Abb. 3.8.1: G. Beier in ihrem Innenhof in Ile-Ife. Foto: U. Beier, 1971 oder 1974. In einem Ordner im *G. Beier-Nachlass* am Iwalewahaushaus, Bayreuth. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00100\_NachlassGB. © G. Beier, Iwalewahaushaus, Universität Bayreuth
- Abb. 3.8.2: Aufnahme des Innenhofs in Ile-Ife. Foto: U. Beier, 1971. In einem Ordner im *G. Beier-Nachlass* am Iwalewahaushaus, Bayreuth. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00101\_NachlassGB. © G. Beier, Iwalewahaushaus, Universität Bayreuth
- Abb. 3.8.3: G. Beier in ihrem Innenhof in Ile-Ife, Nigeria. Foto: U. Beier, 1971. Abgedruckt in G. Beiers Publikation (G. Beier 2001, 25).
- Abb. 3.8.4: G. Beier in ihrem Innenhof in Ile-Ife. Foto: U. Beier, 1971. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier
- Abb. 3.8.5: G. Beier in ihrem Innenhof in Ile-Ife. Foto: U. Beier, 1971. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier
- Abb. 3.8.6: Innenaufnahme des *Pottery Museum* in Ile-Ife. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. In einem Ordner im *G. Beier-Nachlass* am Iwalewahaushaus, Bayreuth. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00102\_NachlassGB. © G. Beier, Iwalewahaushaus, Universität Bayreuth
- Abb. 3.8.7: Aufnahme der Tür des *Pottery Museum* in Ile-Ife. Foto: U. Beier, 1973. In einem Ordner im *G. Beier-Nachlass* am Iwalewahaushaus, Bayreuth. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00103\_NachlassGB. © G. Beier, Iwalewahaushaus, Universität Bayreuth
- Abb. 3.8.8: Teil eines Kontaktabzugs, Modenschau im Privathaus der Beier in Ile-Ife. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier
- Abb. 3.8.9: Kontaktabzug zweier Diapositive. Modenschau vor dem *Pottery Museum* in Ile-Ife. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier
- Abb. 3.8.10: Aufbau der Eisenskulptur von G. Beier an der Universität von Ile-Ife. Foto: unbekannt, Datum unbekannt. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00056\_NachlassUB. © Iwalewahaushaus, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 3.8.11: Eisenskulptur von G. Beier an der Universität von Ile-Ife. Foto: unbekannt, Datum unbekannt. In einem Ordner im *G. Beier-Nachlass* am Iwalewahaushaus, Bayreuth. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00104\_NachlassGB. © G. Beier, Iwalewahaushaus, Universität Bayreuth
- Abb. 3.8.12: Aussenansicht des *Centro Anglicano e Igreja de S. Cipriano* in Maputo. Abgedruckt in P. Guedes (2009, 120).
- Abb. 3.8.13: Pancho Guedes Zeichnung einer Durchsicht des *The Smiling Lion* Gebäudes, im ersten Geschoss liegen Pancho und Dori Guedes. Datum unbekannt. Im Privatbesitz der Familie Guedes. © The Pancho Guedes Archive

- Abb. 3.8.14: Schlüssel auf dem Mosaik im Innenhof in Ile Ife. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00057\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 3.8.15: G. Beier in Papua-Neuguinea, Foto: U. Beier, Datum unbekannt. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00058\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 3.8.16: G. Beier in Ile-Ife. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier
- Abb. 3.8.17: S. Beier auf einer Veranda in Port Moresby. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier
- Abb. 3.8.18: Kinderspielzeug von G. Beier entworfen. Foto: unbekannt, Datum unbekannt. In einem Ordner im *G. Beier-Nachlass* am Iwalewaha, Bayreuth. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00105\_NachlassGB. © G. Beier, Iwalewaha, Universität Bayreuth
- Abb. 3.8.19: S. Beier mit einer Puppe von G. Beier. Foto: U. Beier, ca. 1967. Im Privatbesitz von S. Beier. © G. Beier
- Abb. 3.8.20: Schlitztrommel aus Papua-Neuguinea im *Ile-Ona Museum of Art and Archival Records* in Iragbiji. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00164.
- Abb. 3.8.21: Aufnahme des Wohnzimmers der Beiers in Port Moresby. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. Im Privatbesitz von S. Beier. © G. Beier
- Abb. 3.8.22: G. Beier, Mathias Kauage, seine Frau und sein Sohn im Iwalewaha, Bayreuth, Foto: U. Beier, Datum unbekannt. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00060\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 3.8.23: Mathias Kauage vor einer seiner Zeichnungen. Foto: Ulli Beier, 1995. Im Ordner *Mathias Kauage (Volume 31a)*. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00061\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 3.8.24: Mathias Kauage vor einer von ihm bemalten Litfaßsäule. Foto: Ulli Beier, Datum unbekannt. Im Ordner *Mathias Kauage (Volume 31b)*. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00062\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 3.8.25: Reproduktion von *Lovers and the Result* von Mathias Kauage von 1988. Foto: Ulli Beier, Datum unbekannt. Im Ordner *Mathias Kauage (Volume 31a)*. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00063\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

- Abb. 3.8.26: Reproduktion von *Good Morning Germany* von Mathias Kauage von 1990. Foto: Ulli Beier, Datum unbekannt. In dem Ordner *Mathias Kauage (Volume 31a)*. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00064\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 3.8.27: G. Beier im Innenhof in Ile-Ife. Foto: U. Beier, 1971. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier
- Abb. 3.8.28: G. Beier im Innenhof in Ile-Ife. Foto: U. Beier, 1971. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier
- Abb. 3.9.1: Aufnahme des Wohnzimmers der Beiers auf dem Universitätscampus in Port Moresby. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier
- Abb. 3.9.2: Rückseite der Abb. 3.9.1. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier
- Abb. 3.9.3: G. und U. Beier in der Ausstellung von Werken der Patienten aus dem *Laloki Mental Home* an der Universität von Papua-Neuguinea, 1969. Im Hintergrund sieht man ein Bild von Mathias mit dem Titel *Schwarzer Fisch* von 1968. Foto: unbekannt, 1969. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier
- Abb. 3.9.4: Reproduktion eines Gemäldes von Tiabe mit dem Titel *Electric Shock* von 1968. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. In dem Ordner *PNG Contemporary Art (Volume 33)*. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00065\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 3.9.5: Einige Buchrücken für *Papua Pocket Poets* von G. Beier gestaltet. Gedruckt im Magazin *novum* 1971 (Plata 1971, 62). Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00066\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 3.9.6: Seite eines Fotoalbums. Die Fotografie oben links zeigt S. Beier in seinem Bambushaus, rechts unten klebt ein Porträt von Papuga Nugint, ein Freund der Familie. Foto: U. Beier, ca. 1970. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier
- Abb. 3.9.7.: S. Beier in seinem Bambushaus, Anzug von G. Beier entworfen und geschneidert. Foto: U. Beier, ca. 1970. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier
- Abb. 3.9.8: Akis bei der Eröffnung seiner ersten Ausstellung im Jahr 1969. Mit Prof. Ralph Bulmer (links) und Dr. John Gunther. Foto: unbekannt, 1969. Im Ordner *PNG Contemporary Art (Volume 33)*. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00067\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 3.9.9: Reproduktion von G. Beiers Ölgemälde *Sunbirds* von 1965. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. Im *G. Beier-Nachlass* am Iwalewaha, Bayreuth. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00106\_NachlassGB. © G. Beier, Iwalewaha, Universität Bayreuth



Abb. 3.9.10: Fischmobile von G. Beier entworfen. Foto: unbekannt, Datum unbekannt. In einem Ordner im *G. Beier-Nachlass* am Iwalewaha, Bayreuth. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00107\_NachlassGB. © G. Beier, Iwalewaha, Universität Bayreuth

Abb. 3.9.11: Wandgemälde von G. Beier in Port Moresby von 1967. Foto: unbekannt, 1967. In einem Ordner im *G. Beier-Nachlass* am Iwalewaha, Bayreuth. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00108\_NachlassGB. © G. Beier, Iwalewaha, Universität Bayreuth

Abb. 3.9.12: Ahnenhaus in Papua-Neuguinea, Ort unbekannt. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. In der Archivbox *Papua New-Guinea Box Nr. 4*. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00068\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

Abb. 3.9.13: Aufnahme eines *Hohao*, Ort unbekannt. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. In der Archivbox *PNG Nr. 21*. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00069\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

Abb. 3.9.14: Aufnahme einer Ecke im Wohnzimmer der Beiers in Port Moresby. Man erkennt links ein Gemälde von Malangatana mit dem Titel *To the Clandestine Maternity Home* von 1961, darunter eine Eisenskulptur von G. Beier. Über dem Stuhl hängt ein *Hohao* und rechts davon ein Gemälde von Sultan Ali mit dem Titel: *Daitya Kala*, ohne Datierung. Beide Gemälde befinden sich heute in der Sammlung am Iwalewaha. Auch traditionale Bilder aus Nigeria sind zu erkennen. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier

Abb. 3.9.15: Skulptur von Wanamera, Foto: U. Beier, Datum unbekannt. In der Archivbox *PNG Nr. 21*. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00070\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

Abb. 3.9.16: Skulptur von Wanamera, Foto: U. Beier, Datum unbekannt. In der Archivbox *PNG Nr. 21*. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00071\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

Abb. 3.9.17: G. Beiers Eisenskulptur aus dem Jahre 1976 an der Außenwand des *Institute of Papua New Guinea Studies* in Port Moresby. Foto: unbekannt, Datum unbekannt. In einem Ordner im *G. Beier-Nachlass* am Iwalewaha, Bayreuth. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00109\_NachlassGB. © G. Beier, Iwalewaha, Universität Bayreuth

Abb. 3.10.1: Porträts von U. und G. Beier, deren Negative in der Dunkelkammer während einer Entwicklungsphase nacheinander auf Fotopapier kurz belichtet wurden. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier

- Abb. 3.11.1: Ulli Beier-Schrein in Sydney. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00165.
- Abb. 3.11.2: Zwei Fotografien in einer Klarsichthülle in einem Ordner. Auf den Fotografien erkennt man die nachgebauten Masken. Foto: Katharina Greven, 2013. Im *Beier-Nachlass* am Iwalewahauss, Bayreuth. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00072\_NachlassUB. © Iwalewahauss, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 3.11.3: Detailaufnahme vom Ulli Beier-Schrein, bronzefarbenes Relief von G. Beier. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00166.
- Abb. 3.11.4: Detailaufnahme vom Ulli Beier-Schrein, eine Fotografie von U. Beier. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00167.
- Abb. 3.11.5: U. Beier mit dem Affe Moses in Lagos. Foto: Jean Kennedy. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00073\_NachlassUB. © Iwalewahauss, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 3.11.6: Fotoalbum für den Affen Moses. Foto: U. Beier, Herstellungsdatum unbekannt. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier
- Abb. 3.11.7: Detailaufnahme vom Ulli Beier-Schrein, zwei Ikonen. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00168.
- Abb. 3.11.8: Detailaufnahme vom Ulli Beier-Schrein, geknicktes Foto von U. Beier. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00169.
- Abb. 3.11.9: U. Beier mit einem geschnitzten Kopf. Foto: Frank Speed, Datum unbekannt. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier
- Abb. 3.11.10: Aufnahme vom Ulli Beier-Schrein. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00170.
- Abb. 3.11.11: *Esu*-Figur im Profil. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. In einem Holzkasten mit dem Titel *Yoruba Carvings in Melbourne (Ulli & Georgina Beier im Beier-Nachlass)*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00074\_NachlassUB. © Iwalewahauss, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 3.11.12: *Ibeji*-Figur, frontal. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. In einem Holzkasten mit dem Titel *Yoruba Carvings in Melbourne (Ulli & Georgina Beier im Beier-Nachlass)*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00075\_NachlassUB. © Iwalewahauss, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 3.11.13: *Ibeji*-Figur im Halbprofil. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. In einem Holzkasten mit dem Titel *Yoruba Carvings in Melbourne (Ulli & Georgina Beier im Beier-Nachlass)*. Vorübergehende Inventarnummer:

KG\_00076\_NachlassUB. © Iwalewahauss, Universität Bayreuth, CBCIU  
(Centre for Black Culture and International Understanding)

Abb. 3.11.14: *Esu*-Figur im Profil. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. In einem Holzkasten mit dem Titel *Yoruba Carvings in Melbourne (Ulli & Georgina Beier im Beier-Nachlass)*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00077\_NachlassUB. © Iwalewahauss, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

Abb. 3.11.15: Detailaufnahme vom Ulli Beier-Schrein, ein Armreif von G. Beier gestaltet und hergestellt. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00171.

Abb. 3.11.16: Aufnahme vom Ulli Beier-Schrein. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00172.

Abb. 3.11.17: *Ibeji*-Figur mit Umhang frontal fotografiert. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. In einem Holzkasten mit dem Titel *Yoruba Carvings in Melbourne (Ulli & Georgina Beier im Beier-Nachlass)*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00078\_NachlassUB. © Iwalewahauss, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

Abb. 3.11.18: *Ibeji*-Figur, frontal. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. In einem Holzkasten mit dem Titel *Yoruba Carvings in Melbourne (Ulli & Georgina Beier im Beier-Nachlass)*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00080\_NachlassUB. © Iwalewahauss, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

Abb. 3.11.19: Detailaufnahme vom Ulli Beier-Schrein, eine Dreiergruppe aus Holz. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00173.

Abb. 3.11.20: Detailaufnahme vom Ulli Beier-Schrein, kleine Figur aus Holz. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00174.

Abb. 3.11.21: Detailaufnahme vom Ulli Beier-Schrein, ein Tonknauf. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00175.

Abb. 3.11.22: Detailaufnahme vom Ulli Beier-Schrein, ein *Opon-Ifa* Brett. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00176.

Abb. 3.11.23: Ein *Opon-Ifa* Brett. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. In einem Holzkasten mit dem Titel *Yoruba Carvings in Melbourne (Ulli & Georgina Beier im Beier-Nachlass)*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00081\_NachlassUB. © Iwalewahauss, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

Abb. 3.11.24: Detailaufnahme vom Ulli Beier-Schrein, ein goldener Fächer aus Kupferlegierung. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00177.

Abb. 3.11.25: Detailaufnahme vom Ulli Beier-Schrein, zwei kupferne kleine Skulpturen. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00178.

- Abb. 3.11.26: Detailaufnahme vom Ulli Beier-Schrein, zwei Glocken aus Metall. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00179.
- Abb. 3.11.27: Detailaufnahme vom Ulli Beier-Schrein, mehrere Ketten. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00180.
- Abb. 3.11.28: Drei *Ibori*. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. In einem Holzkasten mit dem Titel *Yoruba Carvings in Melbourne (Ulli & Georgina Beier im Beier-Nachlass)*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00082\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 3.11.29: Detailaufnahme vom Ulli Beier-Schrein, eine Karte vom Haus in Oshogbo und eine bunte Fotografie mit Fußball spielenden Kindern. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00181.
- Abb. 3.11.30: Detailaufnahme vom Ulli Beier-Schrein, Doppelaxt des Gottes *Shango*. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00182.
- Abb. 3.11.31: Doppelaxt des Gottes *Shango*. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. In einem Holzkasten mit dem Titel *Yoruba Carvings in Melbourne (Ulli & Georgina Beier im Beier-Nachlass)*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00083\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 3.11.32: Flyer der Abschiedsveranstaltung im Migila Haus in Sydney 1988. In einem Übersichtsordner über die Veranstaltungen im Migila Haus in der Nationalbibliothek von Canberra. © G. Beier, National Library of Australia
- Abb. 3.11.33: Flyer für einen Vortrag von U. Beier im Migila Haus, Datum unbekannt. In einem Übersichtsordner über die Veranstaltungen im Migila Haus in der Nationalbibliothek von Canberra. © G. Beier, National Library of Australia
- Abb. 3.11.34: Flyer für einen Liederabend im Migila Haus, Datum unbekannt. In einem Übersichtsordner über die Veranstaltungen im Migila Haus in der Nationalbibliothek von Canberra. © G. Beier, National Library of Australia
- Abb. 3.11.35: Baba Lebes Tanzaufführung. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. In der Archivbox Nr. 27, unter dem Titel *Lebe*. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00084\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 3.11.36: Ölgemälde von G. Beier mit dem Titel *Homage to Baba Lebe* von 2004. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00183.
- Abb. 3.11.37: Esszimmer in Sydney. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00184.
- Abb. 3.11.38: Wohnzimmer in Sydney. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00185.
- Abb. 3.11.39: Eingangsbereich in Sydney. Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00186.

Abb. 3.11.40: Wand in der Küche in Sydney mit Fotografien der Familie. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00187.

#### Kapitel 4

Abb. 4.1: Pancho Guedes mit einem Ei. Abgedruckt in P. Guedes (2009, 291).

Abb. 4.2: Pancho Guedes Maskensammlung in seinem Büro in Lissabon. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00193.

Abb. 4.3: Die Zeichnung *Monkeys* von Alberto Mati als Stickerei angefertigt von Fernando Samuel für Pancho Guedes. Foto: unbekannt, Datum unbekannt. Im Privatbesitz der Familie Guedes. © The Pancho Guedes Archive

Abb. 4.4: Die Zeichnung *Visiting Time at the Hospital* von Alberto Mati als Stickerei angefertigt von Fernando Samuel für Pancho Guedes. Foto: unbekannt, Datum unbekannt. Im Privatbesitz der Familie Guedes. © The Pancho Guedes Archive

Abb. 4.5: Innenaufnahme des Wohnzimmers der Familie Guedes in Maputo. Foto: unbekannt, Datum unbekannt. Im Privatbesitz der Familie Guedes. © The Pancho Guedes Archive

Abb. 4.6: Innenaufnahme des Büros von Pancho Guedes in Maputo. Foto: unbekannt, Datum unbekannt. Im Privatbesitz der Familie Guedes. © The Pancho Guedes Archive

Abb. 4.7: Aufnahme einer Wand mit Bildern und Büchern in Pancho Guedes Büro in Sintra. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00188.

Abb. 4.8: Aufnahme einer Wand im Haus in Lissabon. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00189.

Abb. 4.9: Diakästen in Pancho Guedes Büro in Lissabon. Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00190.

Abb. 4.10: Haus in Mozambik. Foto: U. Beier, ca. 1961. In der Archivbox Nr. 39. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00085\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)

Abb. 4.11: Außenaussicht eines Hauses in Mozambik. Foto: Pancho Guedes, Datum unbekannt. Im Privatbesitz der Familie Guedes. © The Pancho Guedes Archive

Abb. 4.12: Ein angemalter Tonga Stuhl aus Mozambik. Foto: unbekannt, Datum unbekannt. Im Privatbesitz der Familie Guedes. © The Pancho Guedes Archive

Abb. 4.13: Frank McEwen im MoMA, New York. Foto: unbekannt, 1968. Im Archiv des British Museum. © Katharina Greven, mit Genehmigung der Treuhänder des British Museum.

Abb. 4.14: Frank McEwen in seiner Eröffnungsausstellung mit Königin Elizabeth. Foto: unbekannt, 1957. Im Archiv des British Museum. © Katharina Greven, mit Genehmigung der Treuhänder des British Museum.

- Abb. 4.15: Zeitungsartikel von 1973. Foto: Katharina Greven, 2013. Im Archiv des British Museum. © Katharina Greven, mit Genehmigung der Treuhänder des British Museum.
- Abb. 4.16: Zeitungsartikel von 1969. Foto: Katharina Greven, 2013. Im Archiv des British Museum. © Katharina Greven, mit Genehmigung der Treuhänder des British Museum.
- Abb. 4.17: Diapositive. Foto: Katharina Greven, 2013. Im Archiv des British Museum. © Katharina Greven, mit Genehmigung der Treuhänder des British Museum.
- Abb. 4.18: Diapositive. Foto: Katharina Greven, 2013. Im Archiv des British Museum. © Katharina Greven, mit Genehmigung der Treuhänder des British Museum.
- Abb. 4.19: Diapositiv. Foto: Katharina Greven, 2013. Im Archiv des British Museum. © Katharina Greven, mit Genehmigung der Treuhänder des British Museum.
- Abb. 4.20: McEwen mit Nicholas Mukomberanwa. Foto: unbekannt, Datum unbekannt. Im Archiv des British Museum. © Katharina Greven, mit Genehmigung der Treuhänder des British Museum.
- Abb. 4.21: McEwen mit Freunden. Foto: unbekannt, Datum unbekannt. Im Archiv des British Museum. © Katharina Greven, mit Genehmigung der Treuhänder des British Museum.
- Abb. 4.22: Rückseite der Abb. 4.21. Im Archiv des British Museum. © Katharina Greven, mit Genehmigung der Treuhänder des British Museum.
- Abb. 4.23: Zeitungsartikel. Datum unbekannt. Foto: Katharina Greven, 2013. Im Archiv des British Museum. © Katharina Greven, mit Genehmigung der Treuhänder des British Museum.
- Abb. 4.24: McEwen mit seinem Adler *Chapungu*. Foto: Katharina Greven, 2013. Im Archiv des British Museum. © Katharina Greven, mit Genehmigung der Treuhänder des British Museum.
- Abb. 4.25: Gemälde von Guedes, Datum unbekannt. Foto: U. Beier, Datum unbekannt. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00086\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 4.26: Aufnahme von *The Smiling Lion* in Maputo. Foto: U. Beier, ca. 1961. In der Archivbox Nr. 39. Im *Beier-Nachlass*. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00087\_NachlassUB. © Iwalewaha, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding)
- Abb. 4.27: Notiz über Guedes von U. Beier. Datum unbekannt. Foto: Katharina Greven, 2014. In der Nationalbibliothek von Canberra. © G. Beier, National Library of Australia
- Abb. 4.28: Diapositive mit der Beschriftung *Zimbabwe*. Daten unbekannt. Foto: Katharina Greven, 2013. Im *Beier-Nachlass* am Iwalewaha, Bayreuth. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00088\_NachlassUB. © Iwale-

wahaus, Universität Bayreuth, CBCIU (Centre for Black Culture and International Understanding))

Abb. 4.29: Notiz über U. Beier von McEwen. Datum unbekannt. Foto: Katharina Greven, 2013. Im Archiv des British Museum. Mit Genehmigung der Treuhänder des British Museum. © British Museum

## Anhang 1

Abb. 6.1.1: U. Beier als kleiner Junge. Foto: unbekannt, Datum unbekannt. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier

Abb. 6.1.2: Hugo Beier in einem Feld. Foto: unbekannt, Datum unbekannt. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier

Abb. 6.1.3: Martha Beier. Foto: unbekannt, Datum unbekannt. Im Privatbesitz von S. Beier. © G. Beier

Abb. 6.1.4: Hugo Beier mit Oboe. Foto: unbekannt, Datum unbekannt. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier

Abb. 6.1.5: Martha Beier und U. Beiers Bruder beim Betrachten von Bildern. Foto: unbekannt, Datum unbekannt. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier

Abb. 6.1.6: Hugo Beier mit U. Beier im Zoo in Berlin. Foto: unbekannt, Datum unbekannt. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier

Abb. 6.1.7: U. Beier auf Dybuk in Tel Aviv. Foto: unbekannt, Datum unbekannt. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier

## Anhang 2

Abb. 6.2.1: Porträt G. Beier in Sydney. Foto: Heidi Herbert, 1974. Im *G. Beier-Nachlass* am Iwalewaha, Bayreuth. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00110\_NachlassGB. © G. Beier, Iwalewaha, Universität Bayreuth

Abb. 6.2.2: Erste Seite des Kapitels *Races of the World* aus dem Buch *Modern Pictorial Atlas* von Newnes (1939, 113). Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00191.

Abb. 6.2.3: Seite aus dem Buch *Modern Pictorial Atlas* von Newnes (1939). Foto: Katharina Greven, 2014. Vorübergehende Inventarnummer: KG\_00192.

Abb. 6.2.4: G. Beier in Zaria. Foto: U. Beier, ca. 1960. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier

Abb. 6.2.5: G. Beier in Zaria. Foto: U. Beier, ca. 1960. Im Privatbesitz von G. Beier. © G. Beier